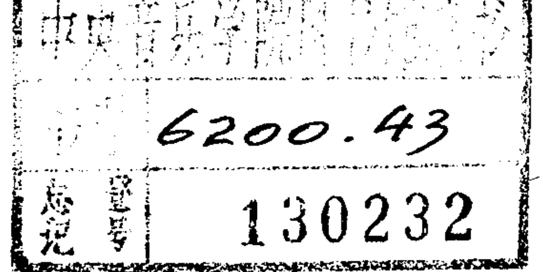


目　　次

著者序

乐器演奏的手指排列方式与手指交替顺序，以及这种方式与顺序在乐譜中的标注，叫做指法.❶

合理指法的运用——使小提琴奏者能够有把握地和花费最小的努力就可奏出音乐作品的手指在指板上最恰当的排列方式与交替顺序的运用，是小提琴的艺术演奏的主要条件之一.

作为形成小提琴奏者的演奏艺术的一个重要方面并服从于乐句处理，發音力度与节奏等各种要求的指法选擇，是一件創造性的工作，它同演奏者的音乐思想，同音乐作品的思想感情內容的揭示即其艺术处理有着密切的关系.

指法的作用是以指法与小提琴演奏艺术的各个不同方面的內在联系为先决条件的. 各种合理的指法都是因人而異的艺术演奏手段，它們丰富了小提琴演奏法的表現力，使得有可能更完整地显示小提琴的各种色彩变化能力，并便于克服各种困难.

各种合理指法的运用，同样也扩大了在指板上确定方向的自由，促进音准的精确性和使小提琴奏者自然地掌握音乐作品（迅速掌握其整体及細节），巩固演奏者的音乐記忆力，并使视譜变得更加容易.

---

❶ 指法一語出自拉丁文的applicare，意为运用、安放.

因此，对于小提琴奏者来説，指法原理的知識与深刻研究各种富有表現力的演奏技术的手段，都是必需的；精通各种合理的运指方法，就能够为小提琴奏者提供这些手段.

虽然指法选擇的問題十分重要，但是教学实踐中对这个問題所給予的注意，远不能符合对古典音乐或者是現代音乐的小提琴演奏法所提出的各种要求.

由于小提琴教学法將注意力集中在左手手指的各种發展方法上，所以常常忽略了手指在演奏过程中的合理使用問題，認为它沒有很大意义. 而且，專門性的輔助指导文献——發展个別演奏技巧用的各种練習，以及自十九世紀后半叶起获得了广泛流傳(特別是在德国小提琴教科書中)的手指操練方式[1]，都片面地使小提琴奏者把注意力集中在技术的單純机械的發展方面. 这就不能不使現代資产阶級教育学把技术学習与音乐学習开始理解为容易分裂的过程.

缺乏对指法的眞正意义，对指法同演奏的艺术性方面的密切联系的理解，就会妨碍小提琴奏者及时地意識到了解指法选擇問題的必要性. 已出現的各种新的合理的运指手法幷沒有被充分用于小提琴演奏实踐中，沒有被概括为一种体系.

苏联的小提琴教学是在俄罗斯演奏学派的現实主义傳統的新的优良基础上發展起来的，它运用了小提琴大师們的各种最优秀的成果，而在自己的前面提出了培养能够非常完美地掌握一切艺术手段的全面發展的艺术家的任务.

---

[1] 例如臭名远揚的賈克遜的手指操練(参看"根据賈克遜等人的材料所編的手指操練，附圖37幅"，莫斯科，1909年第六廉价版). 同样还流行过發展左手手指用的許多專門的裝置.

苏联小提琴家們的高度演奏技巧，以及他們在国际比賽会上所获得的多次胜利，都是由于艺术思想教育、先进的、进步的教学方法与各种新的演奏技术手法具有优越性．苏联小提琴学派同样对演奏者的“指法”訓練問題也是非常重視．

本書是作为理論与实踐的指南来加以考虑的．著者力求在書中包括与指法有关的小提琴演奏艺术的一切方面．著者的主要目的是：在分析古典派小提琴演奏法的各种指法原則、苏联小提琴学派的各种进步成果与批判形式主义的指法理論的基础上，概括各种合理的运指方法并將其系統化，确定它們的相互关系与作用，指出它們發展与丰富的可能，从而使小提琴演奏者能够自由地确定因人而異的指法选擇問題．

著者采用了古典与現代的小提琴教科書以及許多小提琴音乐作品的各种不同版本中的很多关于指法的指示，同样还采用了許多有关这一命題的專門性的理論著作与論文．

《小提琴指法概論》第三版較之前兩版（Музгиз，1933与1936年版）有本質上的修改与补充．緒論（在那里面研究了小提琴指法的历史發展）和“換把”、“双数把位与半把位”、“成組反复的指法”，“等音变換”等各章都是重新写过的，同时对其余各章的全文大部分都作了重要的修正与补充．在缺少音乐譜例的部分中，也加进了一些从最近二十年內所發表的俄罗斯古典作曲家与苏联作曲家小提琴音乐作品中选出来的新例子．

緒　　論

"换把指法的运用原則有三：必要、方便与裝飾"

列·莫扎特❶

小提琴指法的历史与小提琴艺术本身一样，也是非常悠久的，它的發展是与音乐的發展及音乐風格的变化保持着密切的联系的．早在十八世紀时，菲·艾·巴赫❷就已写道："几乎每一种新的乐思都具有自己固有的指法，現代的音乐思維方法，与从前已大不相同，因此它也采取了新的指法"．

曲調語言与和声語言的丰富，变化音体系的广泛运用，各种高音区乐音的应用，向乐器發音所提出的許多新的要求等，每次都在小提琴演奏者的面前提出了愈来愈复杂的各种演奏課題．这些課題的解决，要求应用各种新的表現手段，要求使用更完美的各种演奏技术的手法，要求改变演奏姿势（持琴与握弓），同样也要求改良乐器構造．

許多代的音乐家們都致力于小提琴指法原則与特殊指法的拟

❶ 引自1804年俄文版《列·莫扎特的小提琴基础教程》(L.Mozart.Versuchei-ner grundlichen Violinschule,1756.)第107頁．

❷ 菲·艾·巴赫著《論眞正的鋼琴演奏艺术的經驗》(Ph.E.Bach. Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen,1753.)，引自A.Д.阿列克塞耶夫著《鋼琴的艺术》，莫斯科-列宁格勒，1952年版，第192頁．

訂,概括了許多世紀的演奏与教学的經驗.

最初,在十六世紀,小提琴的演奏是局限在第一把位范圍內的三根高音弦上(G弦仅偶尔用之)小提琴的琴頸与指板比現代的短和寬得多,持琴姿势也完全不同——將小提琴靠在胸部的左方(見圖一).

演奏局限于一个把位范圍之內是由于左手的固定位置所造成的,对于較穩固的持琴法来說,左手的固定位置似乎具有第二个支点的作用.

乐音应用音域的加寬以及由此而产生的向各把位中的演奏的逐漸發展,都要求小提琴演奏者的左手擺脫这种固定不动的狀态,为了擺脫这种狀态就須确立一个新的、更牢固的持琴支点,这个支点要使左手有沿着琴頸进行自由移动的可能.

开始在肩上持琴了(見圖二),但当换把时,演奏者要不时地將下顎放在腹板上,放在系弦板的右方.这种持琴法为换把奏法的發展,从而也就为小提琴的指法發展創造了力学上的前提.

然而在系弦板右方持琴的方法有严重的缺陷,它阻碍了小提琴演奏技术的进一步發展.这种持琴法造成了乐器的几乎是平放的、琴头方向呈对角線的位置,使持琴的手的肘部过于偏向左方(这就使在各高把位与在G弦上的演奏發生了困难),同时也造成了使握弓的手的肘部紧貼在上身上,因而限制了握弓的手的揮动动作.因此,十七至十八世紀的小提琴教科書的特征就是要求右手肘部采取低的位置.例如:巴·坎帕尼約里在他于1797年出版的«小提琴演奏中的进步力学的新方法»❶一中書,讓学生用細繩把

❶ B.Campagnoli. Nouvelle Mêthode de la Mecanique Progressive du jeu de Violon.萊比錫.1797年版.

肘部拴在衣鈕上(見圖三).右手肘部的低位置,限制了右手的揮动动作,这也就說明了十七至十八世紀时应用了較短弓法的原因.流行于当时的手掌与弓根保持一定距离的意大利式握弓法,实际上把弓的長度更加縮短了(見圖四).肘部的低位置原则,作为一种旧習而仍存在于十九世紀,而且甚至部分地还存在于二十世紀的教学实踐中.

在十九世紀的最初数十年中,在音乐艺术的要求日益提高的影响下,确立了一种新的持琴法——演奏者將下顎放在系弦板的左方.这种姿势引起了演奏者头部、上身与兩手姿势的重大改变,同时也决定了小提琴的傾斜位置(便于在G弦与各高把位上演奏的位置),决定了持琴的手的肘部偏向右方以及握弓的手的肘部的較高位置(离开上身).这就为在各高把位中的演奏的广泛發展,換把指法的拟訂,以及小提琴發音力度与色彩范圍的扩大創造了一切必需的前提.

这些情况就导致了小提琴構造上的許多变化,以及由弗·土尔特(François Tourte,1747-1835)在十八世紀后半叶所进行的弓子的根本改良.更窄与更長的有另一种斜度的琴頸和指板代替了寬的与短的琴頸与指板,这就确保了动作上的極大自由与不受拘束.路·斯波尔(Ludwig Spohr,1784-1859)在1820年所發明的腮垫对这方面也有巨大的意义.腮垫的应用使左手从持琴动作中更加解放出来.所有这一切都提供了小提琴指法与华丽的小提琴技术❶多方面發展的可能性.

---

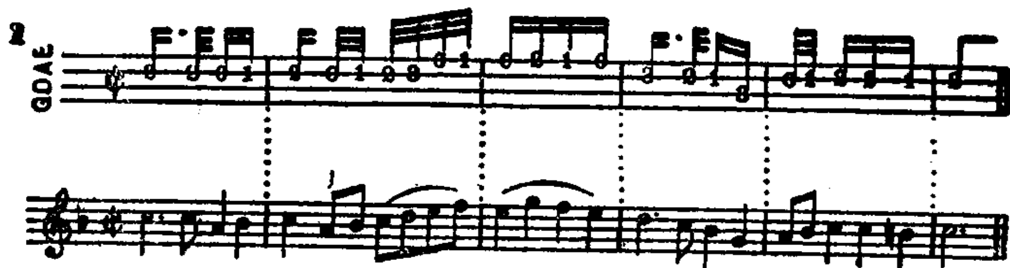
❶ 大約在同一时期內(自十八世紀后半叶),大提琴上与新指法的应用有关的华丽演奏技术也有了發展,最重要的指法中也包括拇指——即所謂拇指把位在大提琴演奏中的使用(参看京茲堡(Л.Гинзбург)著《大提琴艺术史》,莫斯科-列宁格勒,1950年版).

作为小提琴演奏姿势上的一个眞正的大革新的新持琴法，是逐渐受到公認的。早在十九世紀之初，許多卓越的小提琴家就已各按不同的方式持琴，例如：維奥蒂(Giovanni Battista Viotti，1753-1824)在系弦板的左方，弗連茨尔(Ignaz Frënzl，1736-?)在右方，斯波尔則在系弦板上，他把腮垫也放在系弦板上了(見圖五)。

小提琴構造中的某些个别改良，同新的小提琴演奏方法的某些特点一样，都是由大音乐厅的音响条件所决定的。小提琴發音力量与紧張度的要求，致使必須大大提高小提琴調弦的調子。这就形成了应用更細与張得更紧的琴弦的原因，首先必須以新的、能够担負增加了压力的音帶与琴馬来代替旧式的音帶与琴馬。自十九世紀初开始的顫指法(揉弦)的广泛运用，在很大的程度上也是由这些原因所造成的。顫指法不仅是色彩的要素，而且也是很重要的發音力度的要素，它使小提琴的發音具有很大紧張性，这种紧張性能够促使小提琴声音在大建筑物的音响条件下易于傳播。

小提琴指法的最早的一些范例曾出現于文字記譜法中。十五至十七世紀时字母的与数字的器乐記法叫做文字記譜法(Tabulature，出自拉丁文tabula——板)，在詩琴演奏者与管風琴演奏者当中很流行。文字記譜法要根据字母、数字、节奏記号及綫等来加以辨認。它們也用来記載小提琴音乐。

下面是小提琴数字記譜法的一个有特征的范例，它是1613年的作品：❶



四条綫表示小提琴按五度定音的G、D、A、E四根弦．綫(弦)上所标明的数字，不是表示音高(音符)，而是表示發音时必須用以按該弦的有关的手指．音符的时值以写在各綫上的各种專門的輔助記号来加以标注．

只能在小提琴奏法暫时还局限在第一把位范圍內时使用文字記譜法．演奏法發展至各把位后，由此过分錯綜复杂之故，就使这种記譜法的应用变为不可能了．

在小提琴演奏艺术發展的这个初期中就已出現了某些个别的合理的指法因素，例如：在兩根弦上演奏曲調时，准确地指出了上行时用空弦，下行时用第四指演奏．❷



与各把位中的奏法有关的一些指法規定曾出現于十七世紀末叶的許多小提琴教科書中．1695年出版的D·梅尔卡著《器乐……簡易指南》是德国最早的教科書之一．該教科書中举了四个把位范圍內的指法例子．❸



---

❶ 引自斯特萊騰(E.Straeten)著《小提琴史話》(The History of the Violon)Vol. Ⅰ,Kassel,1933年版,第37頁.

❷ 引自莫塞(A.Moser)著《小提琴演奏史話》(Geschichte des Violinspiels)柏林,1923年版,第63頁.

❸ 引自貝克曼(G.Beckmann)著《1700年代的德国小提琴演奏艺术》(Das Violinspiel in Deutschland vor)1700.萊比錫,1918,第41頁.

1738年法国音乐家柯列特（Michel Corrette, 1709-1795）在他的《奥尔菲教程》中第一次規定將小提琴指板明确地划分为七个把位．他在这种划分法的基础上又按全音与半音將指板加以划分，使各弦上的每一把位都含有四度音程．从那时起法国的小提琴教科書就都遵守着这种划分法，后来它也就成了普遍采用的划分法．



按照柯列特的意見可以在整个四根弦上进行换把拉，但最好是在E弦上换把．在所举的例子中，G、D、A各弦上的换把都不超过第四把位，E弦上不超过第七把位．换把时“必須將腮垫裝在小提琴上，因为这可以保証左手的必要的自由，特别是在回到通常位置可以得到保証．”❶

意大利小提琴家洛卡台里（Pietro Antonio Locatelli, 1695-1764）和傑米尼阿尼（Francesco Geminiani, 1687-1762）首次指出了应用以扩展和压縮各弦的四度音程的把位为基础的指法的可能性．洛卡台里在他的小提琴协奏曲集《小提琴的艺术》（1733年）內的《随想曲》中，始終將手指的伸展当作小提琴技术的有机手法而加以运用．他考慮到手指結構的生理解剖特点后，就特别注意以第一指的活动为基础的伸展方法，如：

❶ 引自劳連西（Laurencie Lionel de la.）著《吕利至維奥蒂时代的法国小提琴教科書》（L'école française de Violon de Lully á Viotti）巴黎，卷三第17頁）．



当然,演奏小提琴时第一指的伸展可能性比其它手指,尤其是比第四指的伸展可能性要大得多.这种特性非常明显地表现在十度音程的演奏技术中.例如,我們能够很容易作到从第四指向第一指的伸展,但从第一指向第四指伸展时就困难得多.



比



容易

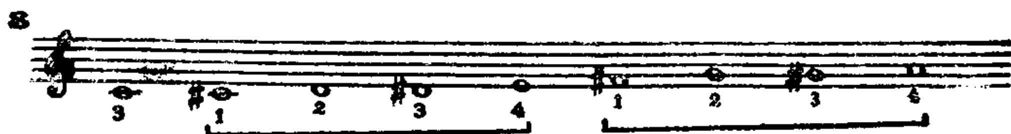
洛卡台里也十分注意把空弦用作换把时的一种指法,如:



上述兩种手法在华丽的小提琴演奏技巧的發展方面起了極重要的作用.

傑米尼阿尼在他的教科書《小提琴的艺术》(1739)中,讚揚了"音乐感与音乐才能",他在談到小提琴奏法所有各方面的美学和技术原則的同时,又提出了許多新的指法范例.例如,傑米尼阿尼首先采用了構成密集指法的手指連續交替的指法来代替以按半音滑指为基础的級进半音的普通指法.❶

❶ 引自前述劳連西的著作第27頁.



傑米尼阿尼还采用了以手指的最大伸展以及手指的超密集位置(姆·普拉斯金的术語)为基础的自然音阶的指法,超密集的指法是在一根弦上以第一、四兩指演奏小二度音程. ❶



傑米尼阿尼所举的音阶 式經过句中的换把指法,說明了他是力求能够特别减少换把的次数. 他建議只有在前面这些把位中的演奏可能性都已完全用尽之后,再向更高的把位换把. ❷



在傑米尼阿尼的教科書中还首次創立了在 指板上留指,預备指与移指的原則.他主張"当还沒有必要把某些手指按在另一位置上以前,就不要把它們抬起来",他指出遵守这个原則时"从各方面說都能够便利双音的演奏". ❸

德国小提琴家与教师列奥波尔德·莫扎 特在他 的教本(1756年出版)中也詳細地和多方面地研究了指法 的問題. 他在該書中曾專門写了«論指法»的一章(第八章).

列·莫扎特在該書第八章中第一次將换把指法作为小提琴演

---

❶ 引自前述劳連西的著作,第27頁.

❷ 同上書,第28頁.

❸ 同上書,第26頁.

奏艺术的一种最重要的因素而下了一个广泛的定义:"换把指法的运用原則有三:必要、方便与装飾.当譜綫超过了通常的五綫时,换把指法的必要性就非常明显了.在某些进行中,当許多音符排列得非常分散,以致用其它方法很难演奏这些音符时,就須应用方便的換把指法.当出現一些互相紧密相連的音符,而这些音符可以在一根弦上流暢与輕快地加以演奏,因而不仅可保持音响的平衡,且可保持更流暢連貫的發音时,换把指法可起裝飾作用".❶

莫扎特开始研究了换把指法的問題.莫扎特与柯列特和傑米尼阿尼不同,他遵循了另一种表示法和小提琴指板的把位划分法,并把把位称作"换把指法".他根据利用相鄰二指(一、二或二、三)的交替指法来演奏音阶式經过句的可能性而区别出全"换把指法"与半"换把指法".他把第一指演奏E弦上的A音时手在指板上的位置叫做全"换把指法"(把位).❷



把第一指演奏E弦上的G音时的位置叫做半"换把指法"(把位).



这样一来,按照莫扎特的意見,小提琴指板就划分为一、二、三、四等等全"换把指法"(即現今的一、三、五、七等單数把位)和一、二、三、四等等半"换把指法"(即現今的二、四、六、八等双数把位).此外,莫扎特还認为这兩种"换把指法"可以同时并用,他

❶ 引自列·莫扎特著《小提琴基础教程》,第107頁,§2.

❷ 同上,第107頁,§3.

以一个專用术語——混合的"换把指法"来表示这种用法.❶

这种把位划分法直至1830年止一直为德国小提琴教科書所采用.斯波尔認为这种划分法是混乱的,因而擯棄了它.斯波尔在他的《小提琴教程》(1832)中采用了法国小提琴家所用的把位划分法.❷

莫扎特首次使許許多多的运指方法系統化起来.他特别注意换把的問題,他指出了换把要进行得使人不易覚察,这一点是很重要的.因而他提出了能够讓使人不易覚察的换把得到保証的三个合理方法,即:①利用空弦音;②在音高相同的音上暗中换指;③伸展手指.他說:"要等到方便与容易的时刻来流暢地向下换把,以便使听众絲毫听不出来.最方便的是利用以空弦来演奏某音符的机会,当奏这个音时,即可非常容易地向下进行换把."❸



"假若前后紧接着出現兩个音高相同的音,那么换把也同样可以向下进行得極其巧妙,但是头一个音符要用换把指法演奏,第二个音符則用它本来的指法,例如:❹



在附点之后也可以很方便地向下换把:



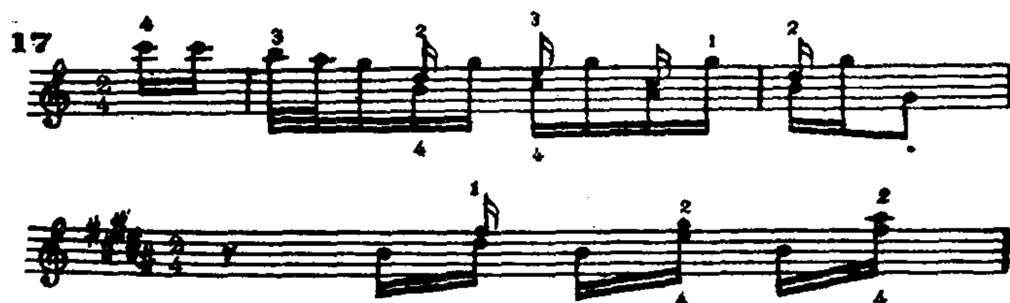
❶ 引自列·莫扎特著《小提琴基础教程》,第107頁,§3.
❷ 路·斯波尔著《小提琴教程》(Violinschule),Kassel,1832年版,第88頁.
❸ 引自列·莫扎特著《小提琴基础教程》,第116頁,§16.
❹ 同上書,第113頁,§18.

有附点的时候向上提弓，移动左手，用自然的指法演奏F音”❶.

为了避免过多的换把，莫扎特提議采用伸展第四指的办法，同样也可以伸展第二指：❷



在演奏某几种双音时他也建議应用这种方法：❸



在緩慢如歌的乐曲中，第四指的伸展与級进滑指（Glissando）的方法併用时可增强演奏的艺术表現力——歌唱性与保持乐句的音色統一：“在速度緩慢的作品中，第四指的应用，有时不是为了必要，不是为了音响平衡，也不是为了裝飾，例如：



---

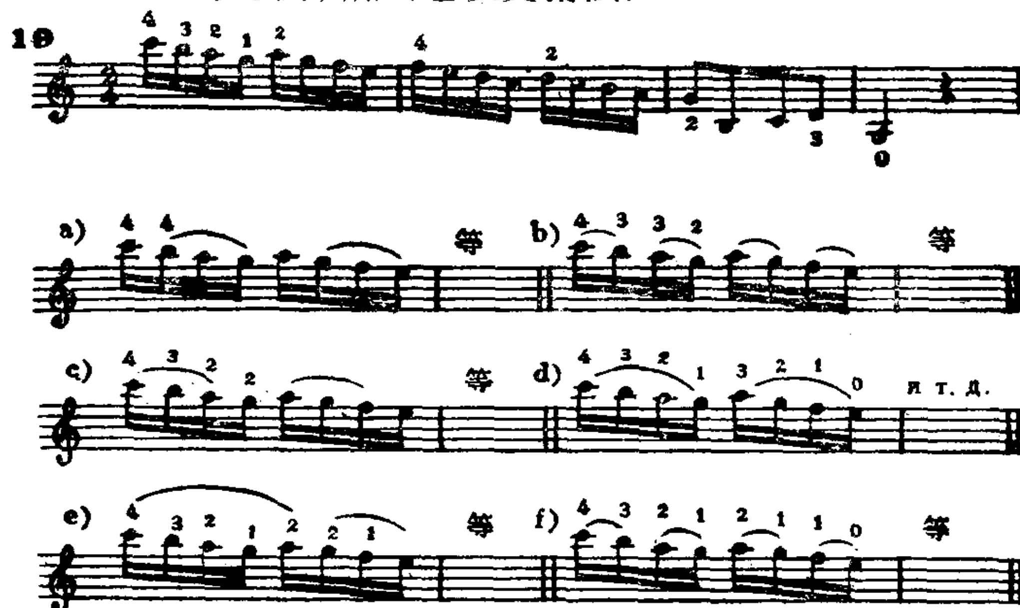
❶ 引自列·莫扎特著《小提琴基础教程》，第114頁，§19.

❷ 同上書，第121頁，第127頁，§13.

❸ 同上書第134頁，§8；第136頁，§11.

这个二分音符(F)当然也可以在E弦上用第一指演奏，但由于E弦与A弦不同，E弦的發音非常响亮，所以F与E这兩个音都用第四指演奏时，声音会更平衡，而且整个乐句也会更加統一与更有歌唱性”❶.

莫扎特还注意到了小提琴演奏者选擇指法时必須与弓法(运弓的特点)相协調的問題. 他建議在同一个乐句中，需根据所选擇的各种不同的弓法，相应地改变指法: ❷



法国小提琴家拉貝(L'Abbé)在他的教科書《小提琴指法与各种常用裝飾奏法研究的几个原則》(1761年出版)中，首次提出了半把位的指法問題. 他举G#小調音阶为例，幷解釋說:“为了用下面指定的指法演奏这个音阶，必須將手靠近弦枕”. ❸



❶ 引自列·莫扎特著《小提琴基础教程》第119頁, § 10.

❷ 同上書, 第121頁, § 14.

❸ 引自劳通西的前述著作, 第52頁.

他注意到了半把位在各种大小调升号調子中的应用的合理性，因为用半把位演奏某些乐句时，手的位置可以不变。[3]

拉貝举出了在兩根琴弦上演奏純五度和減五度音程时的各种不同指法：第一种指法是同一个手指同时按住兩根琴弦的奏法：

第二种是用相隔兩指演奏：[1]

俄罗斯小提琴家伊·叶·汉多什金（Иван Евстафьевич Хандошкин, 1747-1804）在为小提琴与数字低音所写的《俄罗斯民歌与变奏》（十八世紀最后二十五年之間出版）中，第一次应用了一根琴弦（G弦）上的华丽技巧的演奏手法。这种演奏手法不是以用尽了左手在一个（不变的、固定的）位置时各手指的一切可能的演奏动作为基础，而是以相反的原則——以最大限度地应用换把为基础的。汉多什金应用G弦上整个音域的演奏方法，确定了一个新的、極重要的、以左手的灵活动作为基础的指法原則。这个

[1] 引自劳逋西的前述著作，第53頁。

[2] 引自同書，第55頁。

原則后来在十九世紀的小提琴家(帕加尼尼,艾倫斯特等)当中得到了广泛的运用.

卡·尤·达維多夫(Карл Юльевич Давыдов,1838-1889)利用了小提琴的一根琴弦上的奏法在大提琴指法方面进行了眞正的改革. 維·普·古托尔(В.П.Гутор)在他的論述达維多夫的演奏艺术与教学方法的小册子中評論一根琴弦上的奏法时,正确地指出了以这种奏法为先决条件的頻繁的换把,是为了获得更富有表現力的和技术上更完美的演奏的一种手段. 他說:"尽量多利用整个手臂的各种动作的習慣,能够促进按指有力与准确. 在一根琴弦上用换把的方法所奏出的乐句,比一个乐句的許多音符在一个把位中分佈于音色不同的兩根甚或三根琴弦上的發音要更为完整. 就这方面来說,手的尽量頻繁的移动,可以看作是現代华丽的乐器演奏技巧的基本原則."❶

我們举汉多什金为小提琴与数字低音写的《俄罗斯民歌与变奏》中的G弦上的奏法(即所謂Sopra una Corda—在一根琴弦上的几个有特征的范例:❷



❶ 引自維·普·古托尔著《俄罗斯大提琴学派的奠基者——卡·尤·达維多夫》(К.Ю.Давыдов как основатель школы)莫斯科-列宁格勒,1950年版第13頁.

❷ 引自伊·揚波尔斯基(И.Ямпольский)著《俄罗斯的小提琴艺术》(Русское скрипичное искусство)卷一,莫斯科-列宁格勒,1951年版,第410、436頁.

25 sul G 《啊，我这青年又快活起来了》

26 sul G 《失掉什么，就爱什么》

如前所述，十八世紀，在古典的小提琴演奏教程領域中業已建立起許多合理的小提琴指法的基本原則，并拟定了它的一些極重要的演奏手法．但是那些手法大部分都沒有得到長期的实际应用．指法的理論在这个时代赶过了受傳統法則所束縛的和主要地局限于室內合奏性質的表演范圍的小提琴演奏实踐．

十九世紀时，由于炫技的小提琴演奏技巧的長足發展与丰富的小提琴独奏用的音乐会作品的出現，在指法發展及其实际运用

方面开始出現了一个新的阶段．帕加尼尼的演出与創作活动对这方面起了巨大的作用．这种情况也是非常自然的．因为帕加尼尼的革新的艺术和他卓越的技术手法都要求使用新的指法．那些新指法中的許多与帕加尼尼演奏風格的个人特点有关的指法，現在看起来可能都显得有些奇怪了，而且在一定程度上已失去了价值．但是帕加尼尼指法之所以有特别巨大的历史意义，也就在于他以那些指法来摧毁了十八世紀古典教科書中那些阻碍將新的奏法原則应用于演奏实踐的程式化框框．

帕加尼尼在自己的作品中創造性地理解与艺术地發展了洛卡台里的以手指的伸展及远距离的跳进为基础的許多手法之后，取消了小提琴奏法中的把位划分法，因而無限地增加了換把指法的可能性．

帕加尼尼的指法，不能算作学派的教条，其特点，已被他同时代的音乐家在他們的論著中指出了，例如他們写道："帕加尼尼的指法，有时是不正确的，或者說得好一些，是不受任何指法原則拘束的，但那不是任意而为的結果，而是有深刻的与有理智的方法的❶；"帕加尼尼奏出了各种極难演奏的和弦与琶音，而且多半是使用完全特殊的指法"❷；"他的指法絲毫不像各种教科書中所指定的那些"．❸

在1829年出版的古尔（C.Guhr）所著的《帕加尼尼的小提琴

---

❶ 拉法列格（G.J.Laphaleque de）著《名小提琴家尼·帕加尼尼傳略》（Notice sur le celebre violinist N.Paganini.）巴黎，1830年版．

❷ 肖特庫（J.M.Schottky）著《帕加尼尼的生平与活动》（Paganini Leben und Treiben.）布拉格，1830年版．

❸ 費蒂（F.Fetis）著《尼·帕加尼尼小傳》（N.Paganini, Notice biographique.）巴黎，1851年版．

演奏艺术》❶一書中也有关于帕加尼尼的指法的宝貴报导．古尔在該書《关于帕加尼尼的一根琴弦演奏用的作品及其奏法》一章中指出：完美的音阶演奏技术的發展是掌握一根琴弦上的演奏手法的最本質的因素．古尔指出帕加尼尼曾經用一个手指在極高的把位中演奏了音阶式的經过句，古尔还举出下面这样一个这种指法的例子：



古尔在《帕加尼尼的高深的演奏技巧因素》一章中举出了帕加尼尼所用的手指伸展的指法例子，并且进而建議采用下列指法：



帕加尼尼以十度奏出的乐句指法是饒有趣味的，如：

---

❶ 古尔（C.Guhr）著《帕加尼尼的小提琴演奏艺术》（Paganini's kunst dievioline zu spielen.）美因兹，1829年版．



帕加尼尼在抒情性曲調中努力追求發音的最大連貫性与歌唱性时，常常用一个手指演奏，奏双音时用一对手指．他在第二十三号随想曲中所用的指法可以証明这一点．



十八世紀关于小提琴指法知識的主要源泉，主要地是一些教学的指导——教科書．在十八世紀出版的絕大多数小提琴作品中，很少發現关于演奏上以及指法上的指示．

十九世紀时則不仅是一些教学指导書，而且还有由著名的小提琴家进行編訂与改編的版本，都提供了大量的供研究小提琴指法及其与各种演奏風格的关系之用的材料．在艾倫斯特、約阿希姆、达維德、列奥那尔以及晚近的克萊斯勒等小提琴家的編訂本与改編本中，都有極多的各种各样的关于演奏方面的指示，特别是有很多指法的指示，尤其改編曲，它不仅增加了小提琴曲目，而且也丰富了小提琴演奏技术，它对新指法的拟定有着極重大的影响．

編訂与改編是确定小提琴家的个人演奏特点及其技术手法的独特形式．因而那里面有很丰富的关于演奏方面的指示．

十九世紀小提琴演奏技术的發展与丰富，首先表現在双音与和弦演奏技术的巨大进步上．在这方面就是帕加尼尼的艺术影响，他的艺术在將各种新的合理的双音与和弦的指法应用于演奏实踐方面有着極大的作用，小提琴技术的这些領域，在十八世紀的教学指导書中还很少有人加以研究．❶

就这方面来說，应該特別提出費·达維德(Ferdinand David, 1810-1873)編的約·塞·巴赫的無伴奏小提琴演奏用的奏鳴曲与古組曲(1843年出版)，在这些作品中都提出了使用密集指法的四音和弦的新指法❷；奧·維尔黑尔米(August Daniel Ferdinandvictor Wilhelmj, 1845-1908.)为帕加尼尼的D大調協奏曲第一乐章編写

---

❶ 虽然双音的技术很早，几乎从有小提琴演奏史以来就已引起了小提琴奏者們的注意，但它直至十八世紀中期仍然是小提琴演奏理論与实踐中的远未解决的問題．甚至有些怪人們还一般地拒絕將双音用于小提琴演奏技术中．例如英国音乐家阿維松(Charles Avison, 1710-1770)在1753年写道："……甚至在最大的演奏名家的手中，双音也会破坏小提琴的音响效果，使音乐表現發生虛伪性并妨碍表演……而且將优良的乐器貶低到等于兩个并不突出的乐器"(參看斯特魯威(Б.Струве)著《音乐史与音乐理論論文集》中的《小提琴家与教师皮埃尔·加維尼叶》，資料与研究彙編，第二卷，列宁格勒版，1937年，第287頁)．

❷ 參看約·塞·巴赫的六首小提琴独奏奏鳴曲．三首無伴奏小提琴独奏奏鳴曲．萊比錫音乐学院用，由費·达維德加注指法、弓法及其它記号．萊比錫基斯特納版(Sechs Sonaten für die Violine allein von J.S.-Bach. Studio ossia Tre sonate per il violino solo senza Basso. Zum gebrauch bei dem Conserwatorium der Musik zu Leipzig, mit Fingersatz, Bogenstrichen und sonstigen Bezeichnungen versehen von Fer. David……, Leipzig bei Fr. Kistner.)．

的裝飾乐段，維尔黑尔米在这个乐段中首次使用了以伸展第一、三和第二、四指为基础的新的八度指法，从而創立了一种新的所謂换指的八度奏法 的双音演奏 技术；胡·列奥那尔（Hubert Leonard 1819-1890）著《小提琴演奏者的操練》，他在这本著作中应用了，以嶄新的手法——超密集的手指位置为基础的六度指法 ❶.

1859年阿·弗·李沃夫提出了下行的分 散三度（参看本書第十章.——譯注.）的合理指法范例，这种指法不是以滑动相同的一些手指为基础，而是以伸展相隣兩个手指为基础，保証了换把能够进行得 使人不易 覚察. ❷ 1870年费·瑞加尔德洛維奇（Ф.Жигардлович）注意到了小提琴家們为了自由地使用各种各样的指法而掌握指板上各种不同方式的手指位置的意义. ❸

他以許多卓越小提琴名家們的三个和四个八度的音阶奏法的分析为根据而提出了一系列合理的音阶指法公式.

沙·貝利奥的小提琴教程中曾闡述了許多重要的小提琴指法原则. 在該教 程中第一次將指法 的作用确定为 小提琴演奏者的个人特有的艺术表現手段. 他写道："我們可以把小提琴奏者的指法分为兩类：一种是为了表 現用的，一种是为 了机 械动作 用

---

❶ 胡·列奥那尔著《小提琴演奏者的操練》（La gymnastique du Violoniste）（参看附录部分）.

❷ 《向小提琴初学者貢献几点意見》，阿·弗·李沃夫著，附24个譜例. 聖彼得堡版，1859年. 隨想曲第三号（Советы начинающему играть на скрипке сочинение А.ф.Львова, с приложением 24-х музыкальных примеров. Спб. 1859. Каприс №.з.）

❸ 《小提琴演奏的机械动作發展指南》. 弗·瑞加尔德洛維奇根据 許多著 名小提琴家的演奏 法所写. 莫斯科，尤根 遜版（Руководство для развития механизма скрипичной игры Составил по методам известных скрипачей Ф.Жигардлович. Москва, у П. Юргенсона）.

的；换言之，一种是为了演奏歌唱性曲調用的指法．另一种是为了演奏快速的乐音序列的用指法，每个演奏能手所用的歌唱性曲調的指法都有很强的表現方法，它能够帮助演奏者把許多音融为一体和模仿委婉的人声．指法在所有演奏者的手中是多种多样的，这要看他們感情激动的程度如何而定……．至于我們所指的机械动作的指法，那是为了能够輕快与平均地演奏迅速的乐音序列用的一种指法．因为这种指法沒有必要像歌唱性指法那样去适应各种不同的曲調表現，当然可以使它遵循某些良好的規則”．❶

貝利奥提議不要像陈旧的教科書中那样利用C大調音阶开始学習，而是要从G大調音阶开始．他用这种方法指出了应用手指的自然排列位置的意义，演奏这种音阶时的位置是为初学的小提琴演奏者掌握指板时所必須的，它在后来將这种手指位置用作小提琴指法基础方面起了很重要的作用，❷貝利奥还拟定了半音音阶指法，这种指法不是建立在按半音滑动同一个手指的基础上，而是以手指的順次交替为基础，这种指法是小提琴演奏技术的巨大成果之一．❸他还提出了許多有关拟定合理的自然音阶指法的

---

❶ 沙·貝利奥著《小提琴教程三卷集》（Ch. Beriot. Mèthode de violon en trois partie, 1858）．引自尤根遜出版的俄譯本《沙·貝利奥的現代小提琴教程三卷集》（Новейшая скрипичная школа Ш. Берио в трех частях）第二卷，第32頁．貝利奥發展了拜奥（P. Baillot）所提出的指法划分原則，拜奥曾將指法規定为三种基本形式，即：(1)最确切可靠的指法，(2)对小手最方便的指法，(3)富有表現力的，可作为每一个作者的特征的，演奏每一作者的作品时都須努力將其特征再現出来的一种指法（引自皮·拜奥著《小提琴艺术最新教程》．馬沿司版．(P. Baillot, L'art du violon, Nouvelle Methode, Mayenec, 1834)．

❷ 引自沙·貝利奥著《小提琴教程三卷集》，第一卷，第24頁．

❸ 引自同書第二卷，第92-93頁．

重要指示. ❶

最初的一些从理論上概括与确定合理指法概念的尝試是在十九世紀上半叶. 在第一批的那样一些定义当中,俄罗斯音乐学者与批評家列兹沃伊(М.П.Резвой)于1835年在他的論文《論指法》中也下过一个定义. 那篇論文中有非常清楚的和簡潔的指法定义,指出了正确的(即合理的——本書著者注.)指法研究对演奏者的重要性: "音乐中演奏某种弦乐器时的手指运用方法叫做指法. 良好的指法研究对音乐演奏家們来說是非常必要的,因为精确的音准与清晰的發音常常而且甚至多半是决定于良好的指法. 我們把某艺术家的确切地与很容易地奏出弦乐曲时所用的演奏手段叫做正确的手指用法 但由于各种不同的途徑都常常可以达到同一个目的,所以音乐中有的地方也允許应用不同的但同样方便的指法. 然而,有一些基本原則,是不能不遵守的……"❷

自十九世紀末的二十五年間起,开始出現了有关小提琴指法問題的專門理論著作.

应該指出德国教学法專家瓦斯曼的一本小小的著作《簡化与丰富小提琴演奏技术的一些新手法》. ❸該書著者第一次在教学法文献中注意到了小提琴五度定弦法的可能性,以及作为手指在各把位中,演奏活动支柱点的兩根琴弦上的純五度位置(用一个手指奏出)的意义. 瓦斯曼根据这个原理提出了自然音阶与半音音

---

❶ 引自沙·貝利奥著《小提琴教程三卷集》第二卷,第33-34頁.

❷ 百科大辞典,卷一,А—АЛМ,聖彼得堡版.1835年(即所謂的普留沙尔(Плюшар)大辞典).

❸ C. Wassmann, Entdeckungen zur Erleichterung und Etweiterung Violintechnik durch selbstständige Ausbildung des Tastgefühls der Finger, 柏林, 1885年版.

阶的同一类型的指法公式，这种公式可以特别减少换把动作（参看《音阶》一章中的譜例）.瓦斯曼这本著作的缺点在于他仅仅从純技术的观点来研究了指法的問題,而沒有把指法同音乐演奏的艺术性方面联系起来.

俄罗斯革命前的教学法文献中涉及合理的指法运用的許多宝貴原則,曾出現在瓦尔台尔、貝捷基尔斯基、列斯曼、杜洛夫、那扎罗夫等人的著作中. 瓦尔台尔注意到在小提琴演奏中应用双数把位,特别是应用第二把位时所具有的意义;他还指出不用双数把位时必定使小提琴奏者走向“不善于选擇正确的指法”❶ 貝捷基尔斯基是首先举出以手指伸展与在鄰近把位中同时演奏为基础的某些混合双音合理指法范例的許多音乐家当中的一个❷. 列斯曼在他的关于分析列·奥尔的教学法一書中(他首先把奥尔的小提琴教程描述为“艺术演奏教程”),特别注意到在“快速的换把”条件下应用所謂有节奏的指法的重要性❸. 杜洛夫提出了便于在快速度时演奏的所謂音阶式經过句的指法. ❹

那扎罗夫则指出了用各种不同指法練習各种音阶的重要性. ❺

---

❶ 瓦尔台尔著《怎样教授演奏小提琴》(В. Вальтер, Как учить Играть на Скрипке, Спб. 1897).

❷ 貝捷基尔斯基著《十七、十八世紀小提琴音乐艺术的历史概观》(В. Безекирский. Краткий исторический обзор музыкально-скрипичного искусства XVII-XVIII веков, Киев, 1913.)第40頁.

❸ 列斯曼著《列·奥尔教授的小提琴教程中的小提琴技术及其發展》(И.Лесман Скрипчная техника и ее развитие в школе проф. Л.С. Ауэра. Спб., 1909.).

❹ 杜洛夫著《系統化的音阶教程》, 第二部分, 第4頁(Г. Дулов. Систематический курс гамм, ч. II.).

❺ 那扎罗夫著《音乐演奏技术的实質与基础》,第二版(И.Т.Назаров. Сущность и основа музыкальнойтехники. 2-е Изд.).

在現代外国教学法文献中关于指法問題的最优秀的著作是亞罗济的«指法的最新理論. 帕加尼尼及其秘訣»[1]和卡·弗列什的«小提琴的演奏艺术»[2]中的有关部分.

亞罗济在他的著書中發展了瓦斯曼所闡述的关于在兩根琴弦上用一个手指演奏的純五度位置的意义的思想. 他指出这种位置的重要性不仅在于將它当作支柱点来加以应用,而且还可以当作軸心,其它手指可以圍繞这个軸心作自由的活动. 亞罗济以此来解釋了許多現代小提琴家所用的很多合理指法的实質. 但是亞罗济这部著作,在探討指法問題时脫离了表演的艺术性方面,有严重的形式主义缺点. 例如,他任意地給一根弦上的自然的手指排列位置下了一个定义,那就是說在这种排列位置时,第一指与第四指將奏出大三度或減四度音程. 按照他的意見,各指間的最自然的距离应該是: 第一、二指之間是全音,第二、三指之間是半音,第三、四指之間也是半音. 以第二、三兩指演奏全音音程时,亞罗济卽看作是手指的伸展,在这种場合下他就建議使用第二、四兩指的指法(空出第三指). 他用这种方法来暗中頂替眞正的第一与第四指的自然排列位置,而眞正的自然排列位置則是第一、四兩指在一根琴弦上構成純四度音程; 应用这兩指的密集位置时可奏出大三度或減四度音程. 亞罗济从这种牽强的,自命与帕加尼尼的"秘訣"相联系的"自然的"指法体系出發,提出了多半純屬臆測的、实际很少应用的指法,那些指法是与活的音乐相絕緣的,而且無疑是將使乐器的正常發音惡化起来.

---

[1] A.Jarosy.Nouvelle théorie. du doigté.Paganini et son secret.巴黎,1922年版.

[2] C.Flesch.Kunst des Violinspiels,Theil I,柏林,1922年版.

弗列什著作中的指法部分有很大的实踐价值。他在該書中使小提琴演奏者手指技术的各种动作形式与各种合理的指法系統化起来,并对它們作了分析。弗列什与亞罗济不同,他在指法的选擇与运用的問題上是从一定的艺术要求出發的。然而弗列什对"艺术性"的理解,也是多方面地受到了現代資产产阶級演奏艺术美学的影响的。細膩的心理刻划,追求过分的細致,以致造成整个演奏意圖支离破碎的乐句处理,使"音色"变为只有卖弄技巧的作用,华美而牵强附会,由于偏重复杂的音色裝飾和缺乏朴素性的結果,使弗列什所編訂的貝多芬协奏曲、巴赫的小提琴独奏奏鳴曲与古組曲以及其它許多作品中的指法大大地降低了价值.

苏联的小提琴教科書以俄罗斯和世界小提琴演奏艺术的最优良的傳統与成就为依据,把指法首先看作是一种能够促进眞实与現实主义地揭示音乐作品內容的艺术手段. 同时,苏联小提琴教学法特别注意研究將合理的指法用作易于克服小提琴演奏技术困难的手段的可能性,从而使小提琴演奏技术方面有可能达到完美的卓越的演奏技巧. 就这方面来說,自二十世紀二十年代起,采特林教授(Л.М.Цейтлин)以及后来的揚波尔斯基(А.И.Ямпольский)、莫斯特拉斯(К.Г.Мострас)、达·費·奥伊斯特拉赫(Д.Ф.Ойстрах)等教授,在莫斯科音乐学院小提琴班上將一系列新的合理指法应用于小提琴演奏实踐方面所进行的工作是有很大意义的.在揚波尔斯基編訂的門德尔松-巴尔托尔第与巴赫的协奏曲、克萊策的練習曲;在达·費·奥伊斯特拉赫編訂的拉科夫、聖-桑、哈恰圖良与卡巴列夫斯基的协奏曲、普罗科菲耶夫的小提琴与鋼琴合奏用的奏鳴曲;在莫斯特拉斯的編曲、加工、改編与原作中,都写下了許多新的合理指法.那些指法的应用,都是同个人的音乐作品

的艺术处理有着本質上的联系的.

自二十世紀三十年代初期开始,出現了苏联教学法專家們关于指法問題的理論著作,如普拉克辛的論文«作为小提琴演奏技术中的新手法的密集指法»和本書的第一版.普拉克辛在他的論文中注意到了小提琴家們把作为最重要的合理指法之一的手指在指板上的密集排列位置运用得非常不充分.普拉克辛在容許应用所有各手指之間的超密集位置(那就是第一、三指之間,甚至第一、四指之間的密集位置可达到半音音程)之后,建立了一种新的指法体系.

正如普拉克辛指出的一样,他在論文中所加以發展的原則,"决不是代替現有的各种技术手法,而仅仅是它們的發展与补充".❶

在确定超密集指法原則时,普拉克辛是从这样一个基本前提出發的,那就是小提琴演奏中的伸展手指的手法当时已經为帕加尼尼發展到最大的限度,而"相反的方法,即手的(手指的.——本書著者注)最大密集的方法却根本未被采用".❷同时,普拉克辛还指出:"为了信服起見,观察一下任何一只手就足够了,当將几个手指排成密集形式时不会造成任何困难,然而为了使各指处在通常的指法位置时就必然要發生某些紧張.我認为这就是这种指法的自然性的最充分的明証."❸"这方面的手指練習,無疑地会特別促进整个小提琴技术的一般發展和改进".❹

❶ 引自普拉克辛的論文«作为小提琴演奏技术中的新手法的密集指法»,見«苏联音乐»,1933年2月号,第113頁注.

❷ 見同書第106頁.

❸ 見同書第107頁.

❹ 見同書第113頁.

应用普拉克辛所提出的各种指法，能够奏出小提琴上以一般的指法所多半不能演奏的音程与和弦連接。一如普拉克辛所想像的那样，这"可以为独奏曲与室内乐領域中的音乐創作提供丰富的材料"。❶

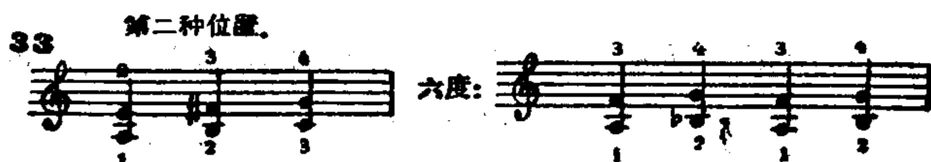
按照普拉克辛的見解，超密集指法的一些基本手法有如下述：他提出了許多新指法，如自然音阶：



連續四度：

第一种位置。

五度：





各种和弦的連接：



还有以所有各指的順次交替动作为基础的顫音的組合指法：

---

❶ 同上頁注❶



在指出普拉克辛指法体系的意义时，也应同时指出：旣沒有一首古典的也沒有一首現代的小提琴音乐作品为了自己的艺术演奏而要求如此广泛地使用超密集位置的指法．普拉克辛企圖塡滿小提琴演奏节目中所存在的这方面的空白，而利用准备好的超密集指法公式創作了許多乐曲，編写了整个由連續二度、四度、七度等各种音程所構成的音乐．因此，实际上他就滚到了形式主义的泥潭中，而且同原来的說法卽同以超密集的手指排列位置为基础的指法只是对普通指法的补充这一說法發生了抵觸．

毫無疑問，大規模地应用超密集位置的指法时必定会严重破坏小提琴的自然音响幷使精确的音准發生困难．因此，应該承認：只有偶然地將这种指法用于小提琴演奏实踐中才是合理的．

普拉克辛所指出的不用輔助的手指滑动动作而应用手指的密集排列(叠指)指法所进行的換把方式，無可爭辯地是合理的指法．

威克斯勒(A.M.Векслер)的論文«小提琴上的某些音响現象和它們的艺术表現作用»中，有許多关于合理指法选擇問題的个别的很有趣味的見解(如該論文第三章第四节«空弦在小提琴技术中的运用»，第四章«泛音»❶)．

从合理指法的进一步發展的观点来看，达·費·奥伊斯特拉赫

❶ 艺术学副博士論文．手稿．1949．莫斯科国立柴科夫斯基音乐学院圖書館藏．

所提出的关于把位的音程范圍的原理是極有益处的．他不把把位看作是固定的靜止的現象，而看作是可动的、在演奏过程中有变化的現象．奥伊斯特拉赫的原理在于：在現代小提琴演奏中，小提琴家們选擇指法时常常不仅应从一根弦上的四度音程范圍的把位出發，而且也应从五度的范圍出發．因此，可以將把位的界綫看作是在四——五度音程的范圍之內．

各种合理指法問題的进一步研究，無疑是苏联小提琴学派技巧發展的極重要的因素之一．

第一章　小提琴指法問題

指法是小提琴奏者的演奏艺术的个人表現手段之一．解决小提琴指法問題的困难在于必須將一般的合理的指法选擇原則同这些原則在小提琴演奏实踐中个人的运用协調地結合起来．

每一种音乐的連接都有其自己固有的最合理的一种指法．然而小提琴演奏者們实际上却多半应用各种不同的指法来演奏．有必要查明对小提琴演奏者的指法选擇上發生影响的各种原因．原因基本上就是下列几点：

（1）演奏艺术的各种原則与某学派所固有的各种演奏技术手法；

（2）小提琴演奏家对某一音乐作品的个人的解釋；

（3）演奏者的肩、手与手指的生理構造的特点．

关于第一点有一种肯定的事实，那就是有些小提琴演奏者在演奏当中以手指用力按弦并用力夾持琴頸（以致換把發生很大困难），他們宁願常使發音受到損害而应用这样一种指法，即可以使手停在原处不动，以避免換把的指法（如德国学派小提琴家們所固有的特点）．

关于上述第二点的明显例子就是克萊斯勒所用的指法，他的指法都是同他的总的演奏風格有着密不可分的联系，而且离开他的演奏風格就要大大丧失自己的意义．

小提琴演奏者的肩、手和手指的生理構造上的特点对指法的选擇也有很大的影响❶. 小提琴演奏者們常有很寬或很窄的手掌,手指的長短、粗細与伸展程度,也各种各样. 这些差别就对他們的指法选擇上發生了很大影响.

但是在小提琴演奏者的身上發現过短或过粗的手指、伸展得不好的手指,或是特别窄的手掌等,都是例外的情况. 在这些情况下就必須使整个演奏技术适应于手和手指的構造特点. 大多数小提琴演奏者的指法运动上的差異,多半只是由于对指法选擇注意不够所致. 这就决定了指法选擇的偶然性.

所有上述各点决不能証明指法的选擇沒有一般的原則. 指法的选擇,基本上如同弓法与乐句处理法的选擇一样,也有着以音乐邏輯的法則为依据的許多客观規則. 这些規則当然可以按个人的見解来解釋和加以改变,但是有原則性的共同的一些規則仍然必須予以保留.

下列各因素的有机的互相作用可作为正确的指法选擇的基础:

(1)乐器的性能;

(2)乐器性能所要求的手指在指板上的排列位置;

(3)音乐作品的風格特点.

手指在指板上的各种不同的排列位置一方面是由乐器的性能所决定,另一方面又是由音乐作品的風格特点所决定. 有时这二者之間常常形成矛盾,这种矛盾就作为所謂技术上不方便的地方,

❶ 見斯特魯威(Б.А.Струве)著《器乐演奏者手部姿势的各种典型形式》,《弓弦乐器》,莫斯科 1932年出版.

而給演奏者造成很大的困难.这种情况是極常見的,因为作曲家們編写某种乐器用的独奏曲时,并不是能够經常充分考虑到該乐器的技术能力的.

因此,同一作品的各种不同演奏版本的流傳,有时与原本有很大的出入,而且常常不是别的,正像是使所写成的作品的風格特点去适应乐器的各种演奏技术能力,或是适应編訂者-演奏者的个人演奏特点一样.

作曲家們写作音乐作品时常常与卓越的演奏者們进行合作.例如門德尔松-巴尔托尔第的协奏曲是同著名的德国小提琴家达維德合作写成的,勃拉姆斯的协奏曲是同約阿希姆,席瑪諾夫斯基的第二协奏曲是同柯汉斯基合作写成的,这种作法对这些作品的独奏部分的写法特点就有了很大的影响.

有些作品的写作是考虑到了某一个大演奏家的演奏能力的,例如拉罗的《西班牙交响曲》,聖-桑的第三协奏曲,《前奏与随想廻旋曲》和《哈万舞曲》(Havanaise)等都是这些作曲家專門为保·薩拉薩特所写的.这位著名的西班牙小提琴家的手很小,演奏八度音程有困难,几乎是不使用双音奏法的.因此薩拉薩特曾盛讚过这些作品中充滿了小巧的、"珍珠般的"、經过句式的演奏技术.

对于决定乐器演奏技术与指法的各种能力限度的弦乐器的性能这个因素,应該理解为:

(1)發音方法;

(2)琴弦数量和它們的定弦法;

(3)乐器的音域.

弦乐器的各种性能不仅决定指法选擇的各种可能性,而且也

决定了指法在弦乐器演奏过程中所起作用的重要性.

在小提琴上,除去受按指与运弓性質的影响以外,同一个音上的指法变化,也常会引起該音的音色与音力的严重变化.这种情况可以这样解釋,即在小提琴上,同一个音可以在不同的琴弦上演奏,例如:



在这种情况下,無論發音力量或是音色的变化,都首先决定于發該音的各弦的質料特点与琴弦的粗細.

此外,同一个音在小提琴上也可以用相同的指法,即用同一个手指,在不同的琴弦上奏出,如:



因此,小提琴演奏中的指法意义与作用以及指法对同一个音的音色性質与色調变化所發生的影响,比在鋼琴演奏中要更为广泛.演奏鋼琴时,同一个音上的指法变化不会使該音的發音力量和音色發生多大变化,因为鋼琴的發音力量与音色在很大程度上是决定于击鍵动作的特点与力量、鋼琴演奏者个人的指触特征和踏板使用法等等.我們也就無需再贅述精确的音准常以小提琴演奏者所使用的指法为依据的問題了.在音列業經固定起来的鋼琴上演奏时,演奏者是不会遇到这个音准問題的.

將小提琴和大提琴作比較时就可以确信:这兩个同种乐器的指法上的差異是由它們形狀大小的差别所决定.在大提琴上,在相同的琴弦数量和五度定弦法的条件下,音阶指法是用一、二、四或一、三、四指(也就是空出某一个鄰近的手指),这是由于琴身尺

寸太大，同时，手指伸展很困难所致．演奏大提琴时左手所有五个手指的使用可能性(所謂的拇指把位的手法）是由持琴法所决定的，因为大提琴的持琴法使在小提琴演奏中必須担任持琴职务的拇指可以摆脱持琴的任务．

既然各种指法的可能性都是为以上列举的乐器性能的各种特点所决定的，那么指法的选择就应以所演奏的音乐作品風格特点为基础．

体現指法的广泛的艺术性作用，使它同小提琴演奏法的各个不同方面有机地联系起来，从而确立它在小提琴奏者演奏艺术中的眞正地位，是小提琴教学法的最重要的課題之一。

第二章　指法與手指在指板上的各种動作

小提琴演奏法要求左手手指有准确的精密动作，要求这些动作在演奏过程当中同听覚的瞬息冲动与握弓的右手动作准确地互相配合．小提琴演奏技术的特别复杂处（与鋼琴的演奏技术不同），在于演奏时小提琴奏者左右兩手的动作机能完全不同．

演奏小提琴时，表現了人类的手所能达到的动作的惊人精致性．

恩格斯在研究劳动对人类的手的發展方面的影响时，曾把小提琴奏者的演奏当作人类的手的动作机能的高度完善性实例之一而加以援引．他在指出"人类的手，不但是劳动的器官，它还是劳动的产物"时写道："只是由于劳动，由于經常和日新月異的动作相适应，由于这样所引起的筋肉、韌帶以及在更長时間內引起的骨骼的特别發达遺傳下来，而且由于这些遺傳下来的灵巧在新的愈来愈复杂的动作上不断革新的使用，人的手才达到这样高度的完善，在这个基础上它才能仿佛憑着魔力似地产生拉飞的繪画、托尔瓦尔德孙（Thorvaldsen，1768-1844．丹麦著名雕刻家，古典主义的代表人物——譯注．）的雕刻以及帕加尼尼的音乐"[1]（旁点是本書著

[1] 引自恩格斯著《自然辯証法》，1955年，北京人民出版社版，第138頁，《劳动在从猿到人轉变过程中的作用》．

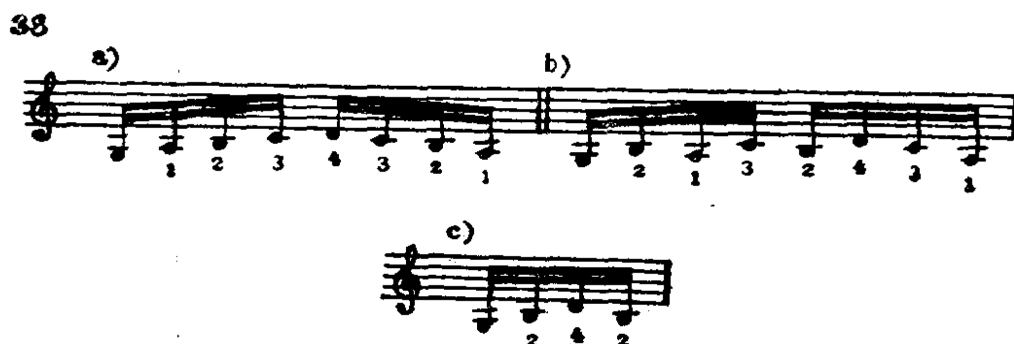
者所加).

小提琴各种指法的分析証明: 各种指法不仅决定了手指的不同动作,手指在指板上的排列位置与相互交替,而且也以所奏各音的音高与結合为依据而决定手和肘的各种动作.

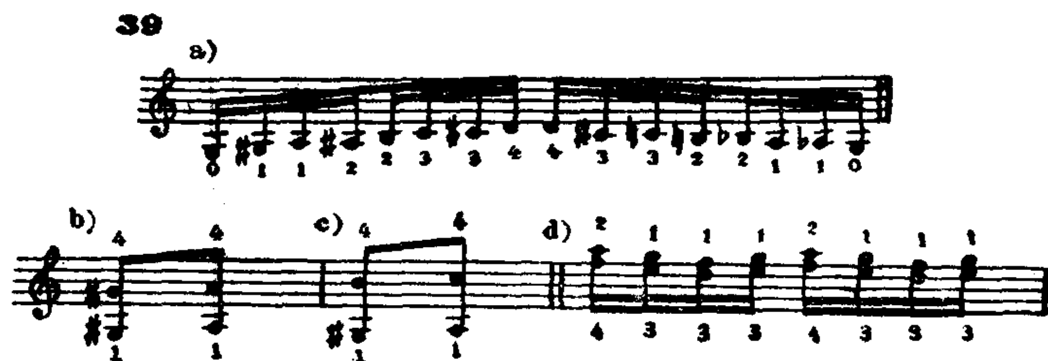
在第一把位中演奏时就已必須应用以上列举的左手与手指的各种动作. 在好几个把位的范圍内演奏时則有必要更多地应用左手手指、左手与肘的各种組合动作.

上述这些动作,基本上可以归納为下列四种:

1.第一、二、三、四指的垂直的按弦动作和它們的离弦动作. 这种手指动作用于在一个把位中与在一根弦上的上行或下行的各种音程連接时的指法中,如:



2.手指沿着指板所作的前后的移动动作,如: 手指的伸展、滑动和换把时拇指沿着琴頸所作的移动动作. 手指的这种动作用于乐音的半音进行时的指法和伸展的指法. 拇指在各鄰近把位上演奏时的移动动作也应屬于这种动作之內,如:



3.手指在指板上的横向(向左或向右)动作，如將同一个手指移至相鄰的弦上或使其跳越一兩根琴弦，各种和弦連接时將各指移至各个不同的弦上．所有横向动作都是用于演奏各种音程的連接，而它們的奏法又要求將一个手指或几个手指移至另一些弦上，或者是当用同一手指跳越一兩根琴弦时，[1] 如:



4.手指、手与肘关节在換把时的組合动作換把时，所有上述各种手指动作，如同各种組合动作一样，都是可能的．組合动作用于換把的指法中，如:



[1] 在第一把位中演奏上行的音程連接时，左手逐漸向左移动，下行时逐漸向右移动，这种移动动作在小提琴演奏技术中有很重要的意义．首先注意到这种动作的意义的是罗馬尼亚小提琴家和教学法專家沃伊庫(И.Войку)，他非常恰当地把这种动作称作蛇式的动作(参看沃伊庫著《小提琴法的自然体系的形成，左手的演奏技术》．李姆斯基-柯薩科夫〔В.Н.Римский-Корсаков〕譯自德文本．1930年，莫斯科版．第十五章．整个四根琴弦上的奏法)．

小提琴奏者选擇指法时只能限于应用由手指的这几种基本动作所形成的各种可能性，基本上只限于这些基本动作的单一或混合的用法.

包括了所有上述各种动作及它們的复杂結合形式的双音技术，是由兩列手指在兩根相鄰琴弦上的同时动作所組成的。

兩列手指的同时动作又分为：(1)同向的、(2)部分同向的和(3)反向的同时动作.

1.兩列手指以同一方向按相同的音数固定的音程同时移动时叫做同向的同时动作. 奏八度和所有各种双音的半音級进时的手指动作都屬于这一类动作，如:



2.当每一列手指都按着音数相同而音程大小不同的音程进行的兩列手指的同时移动，叫做部分同向的同时动作. 这种动作方式的基本形式是用以演奏三度和十度:



它的混合形式(含有手指在指板上的横向动作)是用以演奏四度和六度:

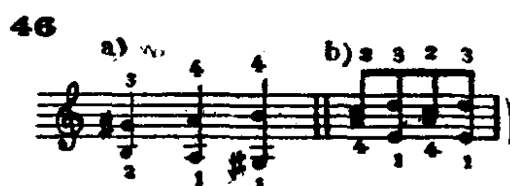


在混合形式的場合下，当演奏六度和四度的連接时由于同一

手指在不同琴弦上的移动而引起的不方便的感覺是大家所熟知的，这种連接方法的結果就同后面的六度或四度的低音形成了純五度，增五度或减五度，如：

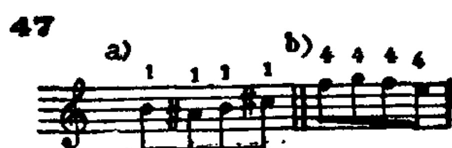


3.分散方向时的兩列手指的同时动作叫做反向的同时动作，如：



幷不是所有这些动作的結合都可以提供方便的与合理的指法．屬于不合理的指法的应該是那些要求应用下列几种变态动作指法：

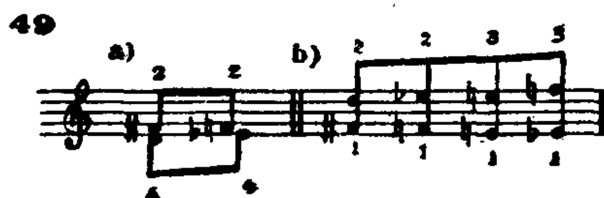
1.連續数次移动同一个手指，特别是移成全音（用快速度）时：



2.同一个手指移至各个不同的弦上，特别是演奏連音时：



3.兩列手指以相反的方向分散在指板上的同时动作：



在混合音程的双音与在和弦中，手指的最大的不方便，主要是

由于同一个手指向各个不同弦上的移动(跳躍)所造成. 后来的对手指在指板上自然的按指与排列位置的各种条件分析，又証明了違反这些条件时就会造成合理指法的运用上的障碍，促成手指在指板上的不自然的动作与排列位置.

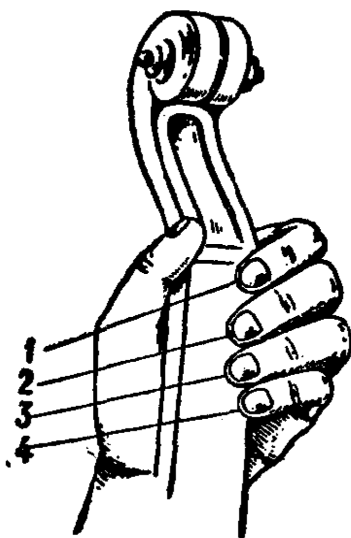
应用不良与不方便的指法演奏，就説明了左手有各种不自然的动作. 所以，最好的指法就保証了左手在各把位中，以正确的位置使該乐音序列的手指在指板上获得最合理的排列位置.

第三章　指法與手指在指板上的各种排列位置

除去前一章中所研究的左手手指的各种动作以外，小提琴演奏实踐中还利用手指在指板上的各种排列位置．手指在指板上的排列位置有三种:(1)自然的,(2)密集的和(3)伸展的，这三种位置是各种各样的小提琴合理指法的基础．

自然的手指排列位置

假如正确地持琴并使各手指自由地落在琴弦上,那么第一、二兩指就会斜着俯向琴頸,而第三、四兩指則保持同第一、二指的想像上的延續方向相交叉的方向．❶



在这种手指自由地落在琴弦上的排列位置之下，可获得下列各种音程:第一、二指之間——全音;第二、三指之間——半音;第三、四指之間——全音．例如:



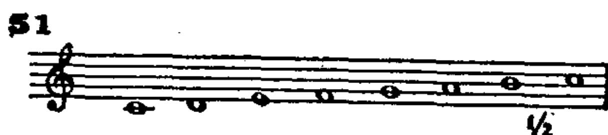
❶ 参閱前述沃伊庫的著作,第23頁．

第一、四指之間在一根弦上形成純四度音程的这种排列位置，是自然的手指排列位置，也是小提琴指法的基础．

演奏小提琴时的主要困难之一就是有这样一种矛盾，这种矛盾常常表現在左手手指的自然排列位置与乐器所要求的手指在指板上的排列位置之間．小提琴初学者每天的技术練習就在于克服这种困难．

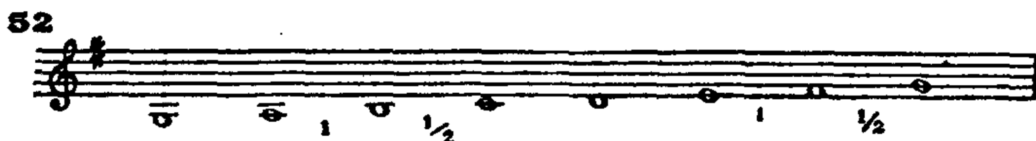
約阿希姆[1]首先指出了这些困难的原因．他認为許多陈旧的小提琴教科書中的严重錯誤之一，就是那些教科書中的小提琴奏法的学習是从C大調开始的．

按約阿希姆的見解，选擇这种調性来作为小提琴奏法的初学基础，是意味着忽略了乐器的各种特点．因为对初学者来說，在第一把位中准确地奏出C大調音阶是有許多严重困难的，这种音阶要求左手手指在指板上采取不自然的排列位置，如：



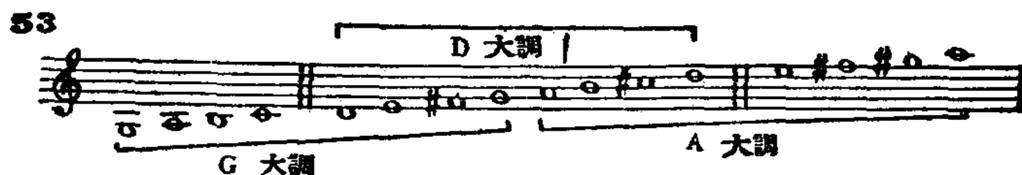
約阿希姆指出了第一、二指之間的半音距离，他認为这二指之間的这样的距离位置恰恰是不自然的排列位置．

約阿希姆在論証最初从D大調音阶开始学習的原則时指出：他只是發展了沙·貝利奧的想法，貝利奥最先注意到了这种困难，幷在他的小提琴教程中提出G大調音阶开始学習．在第一把位中演奏G大調音阶时，手指的排列位置比在C大調音阶时更为自然．



[1] 約阿希姆(J. Joachim)与莫塞(A. Moser)著《小提琴教程》. 1905年，柏林版，第一卷·第8頁．

应用D大調音阶(它也要有与G大調音阶同样的手指排列位置)作为小提琴奏法的初学基础是最合理的，这是由于D大調音阶可以給左手肘部提供最方便的起点位置，給运弓提供最方便的琴弦位置.



实际上，在教学实踐中同初学者上課时总会遇到約阿希姆所指出的各种困难. 学生在音准上的毛病，在大多数場合下都是由于約阿希姆所認定的手指在指板上的不自然的排列結果所致.

手指只能在練習过程当中，逐渐地習慣于指板上应有的排列位置. 但是这些困难都是手指的生理構造特点的結果，并不是經常能够完全克服的，而且甚至程度較高的小提琴奏者也会有同样的感覚.

第三指放在离开第二指半音距离的地方的自然趋势是一种障碍，当有必要將第三指放在更大的音程上时，每次都必須克服这种障碍.



第一指向下移动或滑动时的很大困难也屬于这些不方便的动作之内，如:



第四指向上时亦然:

56



比



容易

以上列举的自然的按指与自然的手指排列位置的分析，都証实了約阿希姆的各种指示的正确性。

密集的手指排列位置

在演奏过程中，常常必須使手指在指板上的排列位置密集起来，將第一与第四兩指在一根琴弦上的四度音程的位置压縮至減四度与小三度：



下列手指在一根弦上的各种密集排列位置就是根据这种情况而加以应用的：



伸展的手指排列位置

第一、四指之間在一根弦上的四度的自然距离，可以扩展至增四度与純五度音程(在低音区)：



或六度与七度(在高音区)：



第一、四兩指之間在一根弦上的四度距离的扩展，可構成下列手指排列位置，这种位置叫做手指的伸展：



手指在指板上密集的和伸展的排列位置，是：（1）各种指法結合的最重要的源泉之一，（2）是令人不易覺察的換把方法的一种輔助手法。

第四章　小提琴的五度定弦法

我們今天所熟悉的小提琴的形狀，是弓弦乐器在許多世紀的过程中發展与变化的結果．从小提琴指法研究的观点来看，弓弦乐器的構造、弓弦乐器的琴弦数量和定弦法等的变化，都有很大的益处．

乐器的产生、發展与發生变化，是同音乐的历史与音乐演奏技术的發展有密切关系的．对乐器的發音性質所提出的美学要求，在各个时期中是有变化的．这些美学要求决定于各种社会因素，而这些因素又是以音乐思維与社会的音乐娛乐形式的进化为先决条件的．

十六世紀时，小提琴(民間乐器)从东方的斯拉夫土地进入了西歐的音乐实踐，代替了古提琴——貴族沙龙的多弦弓弦乐器．❶

古提琴的琴弦張得很松，按四度和三度定弦；指板很寬，上面有格子；琴馬比小提琴上的更平，符合于复調音乐演奏的要求，易于奏双音和各种和弦的同时演奏．它的柔和的、稍朦朧的、暗淡的

---

❶ 詳見本書著者所著《俄罗斯的小提琴艺术》，卷一，莫斯科－列宁格勒，1952年出版，第29頁，以及庫兹涅佐夫(К.А.Кузнецов)与本書著者所著的《阿尔坎哲洛·柯列里》，莫斯科-列宁格勒，1953年出版(《柯列里的小提琴及其历史地位》一章)．

声音，同貴族听众的趣味、同小沙龙的私秘环境非常調和.

小提琴则和經常用兩膝持琴(a gamba)的各种古提琴（低音的、中音的、高音的）不同，它是在肩上用手持琴(a braccio)，而且只有按五度定音的四根琴弦. 小提琴的琴身形狀与定弦法使它的發音变得音色更丰富多彩，更飽滿、有力与响亮；而構造上的特点（窄窄的指板、沒有格子）又便于發展輕快活潑的演奏技术.

由于这些特点，小提琴就于十六世紀末时从乐队合奏弦乐器組的兩个最高的上声部的演奏中排挤了高音古提琴，而后又被确定为大音乐厅中的主导的、独奏的乐器. 十八世紀中期，古提琴的保衛者們在反对"奴僕式的"乐器——小提琴的評击性小册子（非难小提琴發音"强烈、刺耳"，缺乏"高貴的身分与高尙的教养".）中就已指出：小提琴选擇了"利于表現自己效果的宏偉的大厅" ❶ 作为演出場所.

确定小提琴为独奏乐器，是發生在当音乐艺术中完成了从中世紀教会調式体系向大小調調式体系（大調与小調在这种調式体系中起主要作用）过渡的时代. 大小調調式体系的發展过程促使在音乐中將主調的和声結構确定为佔統治地位的結構. 主調和声結構的音乐的和声基础建立在大小調三和弦和它們的各种轉位上，曲調作法建立在这些三和弦或四声音阶的各种組合音分散为一些單音符的基础上，演奏这种音乐时需要將弓弦乐器的四度与三度的定弦法改为五度定絃法. 小提琴的五度定弦法似乎就是对这些新的艺术要求的回答.

---

❶ 見勃蘭克(Le Blanc, Hubert)著《保衛古提琴族的基础，反对小提琴制造業与大提琴的奢望》(Défense de la Basse de viole contre entreprises du violon et les prétentions du violoncel)1740年，阿姆斯特丹版.

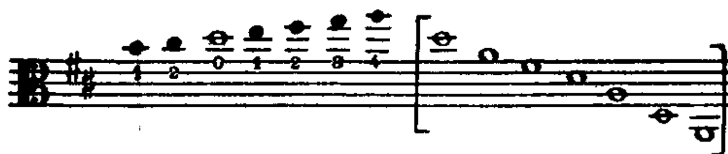
小提琴的五度定弦法对弓弦乐器演奏技术的發展起了極重要的作用．古提琴类弦乐器的四度与三度的定弦法，使音域变为狹窄并限制了指法的运用，因为它不使用第四指，而且也常常不用第三指；但是小提琴的五度定弦法則不同，它扩充了弓弦乐器的音域并要求演奏时使用四个手指．

將小提琴改为按四度与三度定弦时，毫無疑問，音域一定大为減縮，由主調和声結構的作品所应用于演奏实踐的各种三和弦与其它各种乐音序进的奏法会变为困难，乐器的声音会变得非常晦暗．

62







按四度与三度定弦时的狹窄的音域，是由乐器的多弦性和这种定弦法所造成的．比較寬的音域是以增加琴弦数量的手段来获得的．

自十七世紀时开始，有些作曲家和演奏家为了获得乐器的特殊音色或演奏在五度定弦法条件下所不能奏出的各种和弦結合（如畢柏〔F. Biber〕的一些無伴奏小提琴奏鳴曲，塔尔蒂尼〔G. Tartini〕、那尔第尼〔P. Nardini〕和洛里〔A. Lolli〕的某些奏鳴曲）时，也偶尔应用变相的小提琴的五度定弦法（即所謂特殊的定弦法〔Scor-

datura〕).

帕加尼尼所采用的变相的小提琴定弦法，严格說来，幷不是特殊的定弦法．他仅仅是改动G弦一根弦的調子，完全用G弦演奏整个音乐作品而不使用其它各弦；或者是为了获得發音的很大的鮮明性与紧張性而將小提琴的五度定弦法整个提高半音．

在現代音乐中，有时也將变相的小提琴五度定弦法用于独奏或管弦乐的作品中．这类变相的定弦法使演奏發生很大困难，它每次都要求小提琴奏者使用異乎寻常的指法．

小提琴的純五度定弦法与演奏时使用整个四个手指的可能性，都說明了左手的所有技术和手指在指板上的一切动作是同四声音阶各音的排列順序有关联的．由于后古典期音乐中广泛地应用了变化音体系而出現于小提琴奏法中的許多技术的和指法上的困难，实質都是自然音体系的乐器(小提琴就是这样的乐器)与所出現的現代音乐的变化音体系之間的矛盾加剧的結果．

可以指出小提琴五度定弦法有下列优点，它能够:

1.在一个把位的范圍內，不用改变左手的位置而奏出兩个八度以上的音乐序列(这在其它定弦法的条件下是不可能的)；

2.在左手花費最少的动作条件下奏出各种三和弦，因为按五度定音的几根空弦的存在，使它們在很多場合中都容易演奏了．



3.利用由同一个手指(第一指)在相鄰兩弦上的位置所形成的純五度音程，作为手指在各把位中活动的支柱点．



在各种指法結合中，在以同一手指按相鄰兩弦的条件下所形成的五度位置，只有当它**不仅是支柱点**，而**同时又是軸心**，其它各指可以圍繞着它在各弦上作灵活自由的动作时，才能証明这种位置是完全恰当的。

55

頓特：第二練习曲。



支柱点与軸心。

貝多芬：第七奏鳴曲，第一乐章。



支柱点与軸心。

手指在一根弦上的位置也常可作为支柱点与軸心。在这种情况，似乎也就意味着五度位置。

56

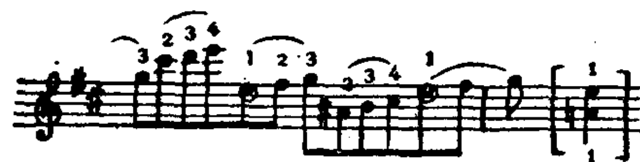
維奥蒂：第二十三协奏曲，第一乐章。



所意味的支柱点与軸心。

明廓斯：第六練习曲。





所意味的支柱点与軸心。

应用常用指法演奏这类地方时所引起的不方便，多半是由于沒有充分利用五度的位置，把它仅仅看作是支柱点，而很少看作是軸心所致。例如：



上例中的主要不方便，是用同一个手指在相鄰两 根弦上以急速的速度奏減五度音程时的跳躍动作。



这样的困难是因为純五度音程在等音变換条件下所形成的乐音相互关系所致．在这种情况下，純五度音程是支柱点，但沒有把



它同时当作軸心来加以利用，以便使其它手指圍繞着 它有可能作非常輕快与自由的活动．上面所举的常用指法（第一指移弦奏減五度音程）使人不得不屢次將支柱点从某一弦移至另一弦上，以致造成音准的不稳定．

应用另一种指法时，第一指可以同 时按在兩根弦上并成为軸心，第二、三、四指就能够圍繞这个軸心作自由的活动，而消除上述演奏中的各种不方便与困难，如：



在勃拉姆斯协奏曲这一乐章的相似的，但只有純 五度的片断中，前例有減五度的不方便的指法則变为合理的指法了，因为那里不需要將同一手指从此弦移至另一弦上，而且純五度的 位置也具

有支柱点与軸心的自然作用.

71

門德尔遜-巴尔托尔第的协奏曲末乐章的下列地方,在通常的指法条件下就是隐伏的減五度形式:

72 門德尔松-巴尔托尔第:协奏曲,第三乐章.

Allegro vivace

以很快的速度移动第三指是極不方便的事情. 利用五度位置旣作为支柱点又作为軸心的指法,就可以消灭这些困难:

73

所意味的支柱点与軸心.

可以从其它作品中举出一些类似的例子:

74 維瓦尔第: a 小調协奏曲,第一乐章.

Allegro

良好

不好

Allegro 維奧蒂:第二十三协奏曲,第一乐章.

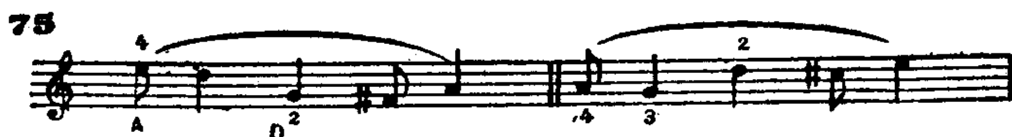
良好

不好

Vivace giocoso 卡巴列夫斯基:协奏曲,第三乐章(奥伊斯特拉赫編訂)

較好

貝捷基尔斯基提議卽使在純五度音程的情况下也不必將手指从某一弦移到另一根相鄰的弦上去．他写道:“假如在曲調中遇到五度的各种进行，我就避免將手指按在兩根弦上，因为用这种手法所奏出的乐句是毫無味道的．”❶



他后来又举了下列几个例子:







❶ 見貝捷基尔斯基著《十七-十八世紀小提琴音乐艺术的历史概况》．1913年，基輔版，第46頁．

第五章　把　　位

左手在指板上由第一指与拇指的相互关系和相互作用所决定的，能够在左手位置不变的条件下演奏所提出的乐音序列的位置，叫做把位.

把位的位置取决于第一指(按在琴弦上的)和弦枕間的距离. 按照这种距离的变化，拇指也随之改变自己的位置；拇指位置的变化是由左手沿着琴頸按半音和全音順序向上移动所形成，借以將小提琴的指板划分为許多把位.

第一指距离弦枕的位置，当在这种位置上，根据調性的要求，可以演奏大、小二度和有时亦可奏出增二度音程时，这种位置就叫做第一把位. 例如:



將小提琴指板划分为若干把位，是初学时使学生易于掌握指板的合理的輔助手段. 各把位的次序观念可以使手指的活动根据想像上的指板划分更加明确起来，并能促进距离感覚的發展.

对于程度高深的小提琴奏者来說，同各把位的数字記号有关的乐音的把位属性是取消了．因为它已不再有重大的意义，而且有时甚至会变成一种阻碍，束縛了对指板上的部位的自由探寻．在演奏过程中，小提琴奏者的左手实际位置常常与通用的把位次序記号發生抵触．这就使小提琴奏者的意識上發生不必要的混乱，并成为选擇指法时的严重錯誤根源．

現代小提琴演奏实踐中，广泛地应用着手指在指板上的各种排列位置、乐音的等音变換和在相鄰把位上的同时奏法．在这种情况下，从通用的把位公式观点来看，有时就不可能确定左手实际上是在哪一个把位中．例如：



所以，应該將把位仅仅看作是根据具体的音乐演奏課題所提出的各种要求而經常千变万化着的手指活动的临时起点．

將把位理解为左手在指板上由第一指与拇指的相互作用所决定的，能够在左手位置不变的条件下演奏所提出的乐音序列的位置时，就意味着这种起点的数目一定符合于在一根弦上所能奏出的半音数．这就对通用的，按全音与半音划分指板，而限制了这些可能的起点数量的指板划分系統作了本質上的修正．

在乐音的等音变換的情况下，通用的小提琴指板把位划分法的很大的局限性就表現出来了．因为一个乐音或一列乐音的等音变換，在保持同一指法的条件下，不能成为將它們归属于另一把位的根据．例如：



但是通用的把位系統將这兩个例子列入了不同的把位中，因而这时似乎需要改变左手的位置，然而这兩个例子是屬于同一把位的，它們不需要改变左手位置.

在音列的等音变換的情况下，只有指法的改变才会引起左手位置的改变，即需要換把，如：



虽然下面这几个音

81

和

大致分佈在琴弦的同一部分上，但是用第二指演奏时，它們就屬于第一把位，用第一指时就屬于第二把位. 前者的左手位置是由純四度的排列位置所决定的.

82

后者也是为純四度的排列位置所决定的：

83

各把位的音程范圍

各把位在一根弦上的音程范圍，决定于第一和第四指之間的距离，这兩个手指似乎形成了各把位的兩个頂点. 在头三、四个把位（低把位）中，第一和第四指在一根弦上的最自然的距离，可構成

純四度音程，例如:



在这几个把位中，应該把超过純四度音程的距离看作是手指的伸展.



在各高把位中，由于指板上各音程間的距离縮小起来，可以用第一和第四指演奏五度或六度音程，并保持手指的自然的排列位置. 例如:





因此，决定左手在某把位上的音准与稳定性的最重要的技术因素，应該是(符合于左手，肘部与拇指的总姿势的)第一和第四指的位置，这兩个手指在各低把位中应該:

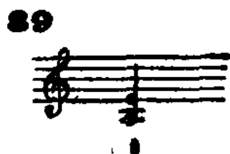
(1)在一根弦上形成純四度音程:



(2)在相鄰兩弦上形成八度音程:

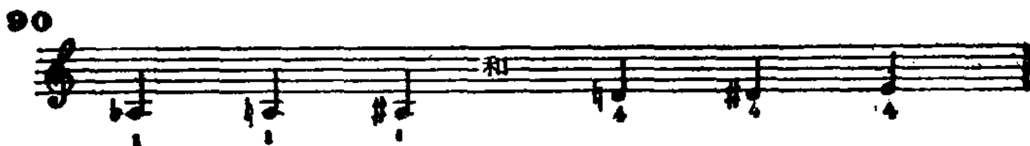


(3)在相鄰兩弦上用同一个手指(第一指)形成純五度音程:



在以第一和第四指之間的自然距离来确定各把位在一根弦上的音程范圍时，我們当然会在邏輯上得出这样一个結論，即：用相同的一些手指（第一或第四指）將各把位的基本乐音按半音音阶的方式升高或降低一全音时，必然会引起左手位置与小提琴琴頸長度之間的关系的变化，亦即引起换把．但是在演奏实踐中，通常是不发生这种現象的．

假如我們观察一下形成各把位的兩个頂点的第一与第四指各种可能的不同按指位置，而这种位置可能有三种，例如在第一把位中：



那么我們就会看出由这兩个手指中的每一个手指所構成的最高与最低的兩音之間的差，都可以达到一个全音．如果把第一指与第四指在第一把位的 [91] 上的位置算作正常的位置，那么当左手位置在一个把位上的情况下，这兩个手指在 [92] 上的位置，就是低的位置❶，在 [93] 上就是高的位置❷．

❶ 乐音 [94 变换为] 的等音变换，在將左手和拇指适当地移向比在第一把位时更靠近弦枕的情况下，可形成所謂半把位的左手位置．

❷ 术語"正常的"、"低的"与"高的"位置，都是約阿希姆与莫塞所采用的（見他們的《小提琴教程》第一册，第35頁）．但是約阿希姆和莫塞所說的不是同一个手指在一个把位范圍內的各种不同位置，而是左手同自己的移动有关的各种位置．这种說法同本書著者所下的前述把位定义發生了抵触．因而，約阿希姆与莫塞实質上是采取按半音計算的小提琴指板把位划分法．

从前述把位定义的观点来看，这个音羣是屬于一个把位之內．所以，应用伸展第一指与第四指的方法时，一个把位在一根弦上的音程范圍可扩展至純五度音程．如:

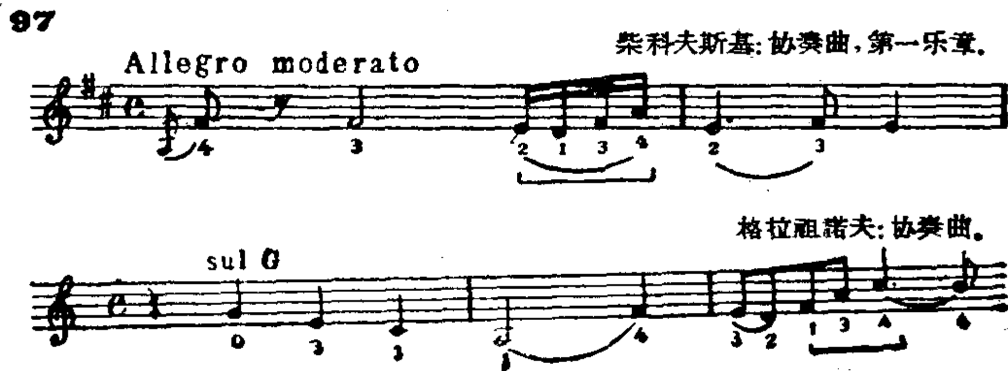


各把位的五度的或甚至六度的音程范圍，也常常和四度音程范圍同样被用于現代小提琴演奏实踐中．例如伊扎伊(Eugène Ysaye)应用了扩展至六度或甚至七度音程的把位音程范圍．如:



但是必須强調指出：这絲毫也沒有使把位在一根琴弦上的四度音程范圍丧失其作为小提琴奏者左手演奏技术的自然基地与音准基础的意义．

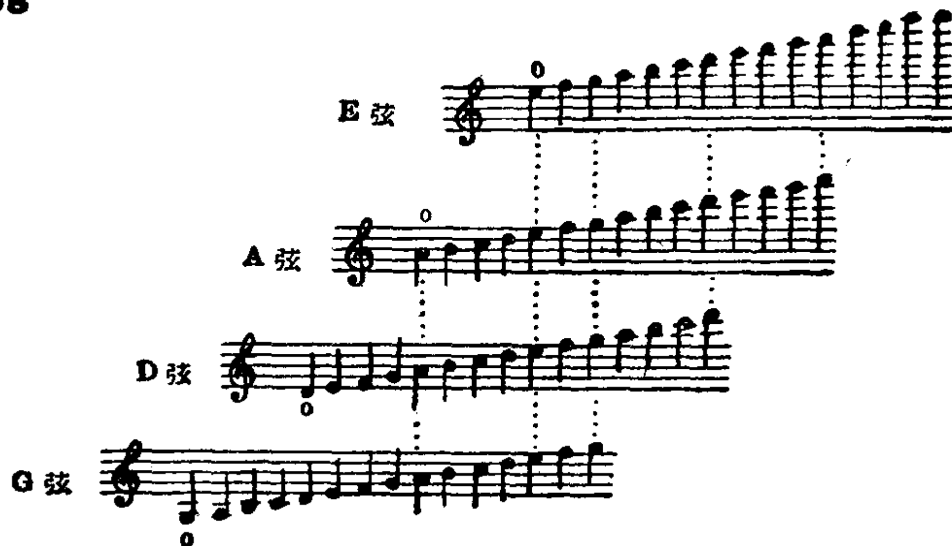
应用五度的把位音程范圍时，第一指和第四指通常总是暫时离开它們的自然排列位置，然后，各指就感到需要回到自己的正常的起点位置．如:





演奏中的各把位的合理运用,給小提琴奏者提供了無穷尽的各种表現能力．各把位在小提琴演奏艺术中的巨大艺术意义，是建筑在同小提琴性能特点有关的兩个因素的基础之上的,即:(1)能够在不同的弦上演奏音高相同的乐音;(2)能够利用各指在琴弦上的流暢的滑动动作(滑指法)將音高不同的許多乐音如歌般地連接起来.

由于小提琴上可以在不同的把位和不同的琴弦上奏出同一音高的乐音,换把奏法就被用作帮助获得各种各样的音色与富有表現力的演奏法的一种手段．下列把位表可提供对音高相同的一些乐音的各种把位排列位置的清晰的概念.



因此,小提琴奏者可以在不同的把位中,在不同的琴弦上,演奏同一音乐片断,而以另一种指法来代替某种指法．例如:

99





各把位在各弦上的使用程度并不完全一致．小提琴演奏实踐証明:在A、D、G各弦上,低把位和中音区用得較多,高音区用得較少．只有在E弦上才使用所有的把位．这是由于:

(1)在A、D弦和部分地在G弦的許多高把位中演奏时,伴有很多技术上的不方便,用快速度演奏时更加不方便(容易触动隣弦)．

(2)这几根弦的高音区發音稍微晦暗．因而只有在抒情曲中需要获得比要求較有力与鮮明發音的技术性地方更特殊的音色(例如弱奏)等情况下,一般才使用A、D弦的高把位．

G弦是例外,常常使用它的整个音域．原因是这根弦的發音有特殊緊張性,同时,按这根弦的位置說,它是边弦,在这弦上演奏时不会發生触动隣弦的危險．

如前所述,在G弦上应用它的整个音域的奏法(即所謂的sopra una corda奏法)是由汉多什金最先采用的,并且在十九世紀小提琴家的演奏实踐中作为炫技性質的演奏手法而获得了广泛的流傳(如帕加尼尼改編的罗西尼歌劇《莫伊塞》〔Morse〕的主題变奏曲等等)．

在小提琴音乐名作中,富有表情力地应用了G弦奏法的范例是奥·維尔黑尔米改編的約·塞·巴赫的《咏叹調》和毛·拉威尔的乐曲《茨岡姑娘》的序奏部分．

第六章　换　　把

对小提琴奏者的左手来說，在一个把位范圍內的小提琴奏法，沒有很大的困难．奥尔在声明“左手技术的研究只是从换把”才开始[1]时，就已直接指出了这一点．

从这个观点来看，左手技术基本上就是换把的技术．因此，选擇合理的指法就具有头等重要的意义．

流利的换把，在很大程度上不仅是以小提琴奏者的技巧，而且在换把时还要以合理指法的运用为先决条件．不良的、不合理的指法会降低换把的質量，使换把变得非常使人注目与生硬．

选擇指法时应該区别出来：（1）向二度、三度与四度音程进行的和（2）向五度、六度、七度、八度、十度等各种音程进行的换把．

换把方法有下列数种：

（1）滑动同一个手指；

（2）滑动一个手指，然后用另一个（位置較高的或較低的）手指按弦；

（3）併攏手指；

（4）伸展手指；

（5）此外，在某些場合下还可以利用空弦音，不必滑动手指，

[1] 列·奥尔(L.Auer)著《我的小提琴教程》.1929年，列宁格勒版，第73頁．

而仅简單地移动左手来进行换把.

小提琴演奏实踐中最常使用上述第二种换把方法. 应用这种方法时,换把的正确处,在于手指順着琴弦輕輕滑动,这种滑动动作是輔助的手法,它可以將左手流利地引至所需的新位置.

滑动手指时必須使人不易覚察,因此,滑指时愈靠近所要求的把位,手指按弦的力量愈应減輕. 滑指的終点,通常以所謂的輔助音符来加以标明,輔助音符的音高决定了第一指和第四指之間的自然的四度距离:❶



应用这种换把方法时,手指的相互关系可以是:(1)相隣的,即一、二指,二、三指,或三、四指;(2)不相隣的,即一、三指,二、四指或一、四指.

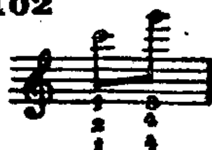
可用下列几种方式换把:

(1)用相隣的手指: 从位置較低的手指轉到位置較高的手指——自一至二,自二至三,自三至四:



(2)用不相隣的手指: 自位置較低的手指轉至位置較高的手指——自一至三,自二至四,自一至四:

❶ 这种从第一、四指之間的自然四度距离出發的輔助音符的准确規定,是極其相对的,因为实际上这种距离在各低把位与高把位中都有不同. 应該把輔助音符仅仅看作是象征式的目标,主要地在初学小提琴奏法时,它可以帮助非常准确地达到所要求的把位.



（3）用相隣的手指：自位置較高的手指轉至位置較低的手指——自二至一，自三至二，自四至三：

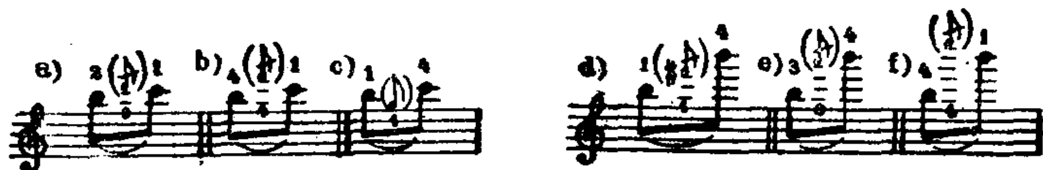


（4）用不相隣的手指：自位置較高的手指轉至位置較低的手指——自三至一，自四至二，自四至一：



我們观察一下这些指法在一根弦上从某音向其二度和八度音程进行时的运用；如：





將(a)-(f)各例的指法作比較时就可以知道：在分为二度音程(a、b、c各例)与八度音程(d、e、f各例)兩組的情况下，指法的变化就構成了以手指动作的不同范圍为先决条件的各种换把。换把本身是借助于手指的滑动来进行的，手指的滑动又决定了后来的把

位位置．例(a)是自第三把位换到第五把位，例(b)是自第一至第五，例(c)是自第四至第二把位．例(d)是自第四至第八，例(e)是自第二至第八，例(f)是自第一至第十一把位．

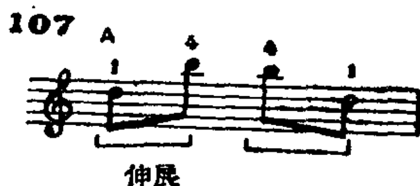
上列各例中的合理指法，是要能够节省左手动作的一种指法．第一組例子中，例(a)的相隣的手指的指法就是这种指法．第二組例子中，是例(d)的不相隣的手指的指法(从位置較低的手指轉到位置較高的手指)．

这就可以断定：向任何音程进行换把时，最合理的指法就是那种能够用可以向最近的把位换把的方法奏出那些音程的指法，像在上举各例中显然看到的，那就是向二度、三度与四度音程进行换把时的相隣的手指的指法和向五度、六度、七度、八度与十度音程进行换把的兩端的、不相隣的(自位置較低的手指轉至位置較高的手指)指法．(見下頁)

换把不仅可以利用輔助的手指滑动动作，而且也可以利用扩展和密集的手指排列位置的手法(离开手指的正常的四度排列位置)．例如下列地方，可以不用通常的方法：



而利用第四指的伸展(不滑指)来演奏：



借以扩展第三把位的音程范圍：



一根琴弦上的换把指法一覽表

（向二度、三度、四度、五度、六度、七度音程进行换把）

应用相隣的手指的换把　　（在一根琴弦上）　　应用不相隣的手指的换把

下行的音程排列时，换把的技术与上行的音程排列时完全相同，即由原先按弦的手指形成輔助音符.

下列A弦上的两个例子:



都可以用两种方法奏出:





因此,换把时可以借助于手指的滑动和整个左手的移动,而在手指伸展与密集的条件下则不要輔助的滑动动作,仅用逐渐移动左手(似乎是掩蔽的、隐伏的动作)的方式。



利用密集的与扩展的手指排列位置作为运指的手法,有很大的优越性。它可以避免左手的迅速移动与减少换把次数,因而有

利于速度很快的演奏.

利用密集的手指位置时的换把,如:

112

是这样进行的,即:密集时,第一指留在原地不动,第四指向第一指靠攏按弦,然后第一指与左手再改变自己的位置. 应用密集的手指位置时,自然的,使人不易觉察的换把形式可以构成全音音阶:

113

同样也可構成下列这种半音进行:

114

应用手指伸展(扩展手指的排列位置)的换把,如:

115

它的奏法是將手指伸至所要求的把位并將左手移至新把位,随即同时帶动其它手指. 选擇以手指伸展为基础的指法时,应該利用最合理的伸展方式,要考虑到在头三个(低的)把位中,手指伸展的幅度比在各高把位中要大得多.

正如前面已指出那样,只能把手指在指板上的伸展的与密集的排列位置看作是暫时离开了手指的自然位置,然后手指就感到需要恢复正常的相互关系(这是指手指的伸展位置).

根据前述的一切，可以指出許多合理的、便利于流利的与使人不易注意的换把的手法，而这些手法并未經常被充分广泛地利用于演奏实踐中：

（1）向相鄰的把位换把，借助于將同一些手指滑动半音．

这种手法可以使流利的与使人不易覺察的换把在很快的速度时得到保証：

116

Allegro moderato 戈尔德瑪克：协奏曲，第一乐章。

（2）利用不同的手指在高度相同的音符上輪番换指（暗中换指）的换把．

在同一高度的乐音上暗中换指，特别是在小节强拍上的换指，可以强調节奏花样，消除所謂的虛假的重音，使發音有很大的清晰性，以及决定同一乐音的各种不同的音色．后者曾被某些小提琴演奏能手用于他們的乐曲中，例如：

117

布舍:《我的随想》。

Allegro



巴齐尼:《精灵之舞》。

Quasi presto



莫扎特:第四协奏曲,第一乐章。

Allegro



拉罗:《西班牙交响曲》,第一乐章(杜兰版)

Allegro aon troppo



維尼亚夫斯基:d小調协奏曲,第三乐章。

Allegro con fuoco



圣-桑:《前奏与随想迴旋曲》。

Allegro ma non troppo



格拉祖諾夫:协奏曲,末乐章.

Allegro



(3)利用空弦音的换把.

利用空弦音时，小提琴奏者就有可能毫不使人注目地改变左手的位置，并从而避免在一般左手向另一把位移动时所形成的杂音．这种换把手法用于向远距离的把位换把时，特别适宜：

118　帕加尼尼：《坎帕涅拉舞曲》．

Allegretto grazioso



貝多芬：协奏曲，第三乐章．

Allegro



勃拉姆斯：协奏曲，第三乐章．

Allegro giocoso ma non troppo vivace



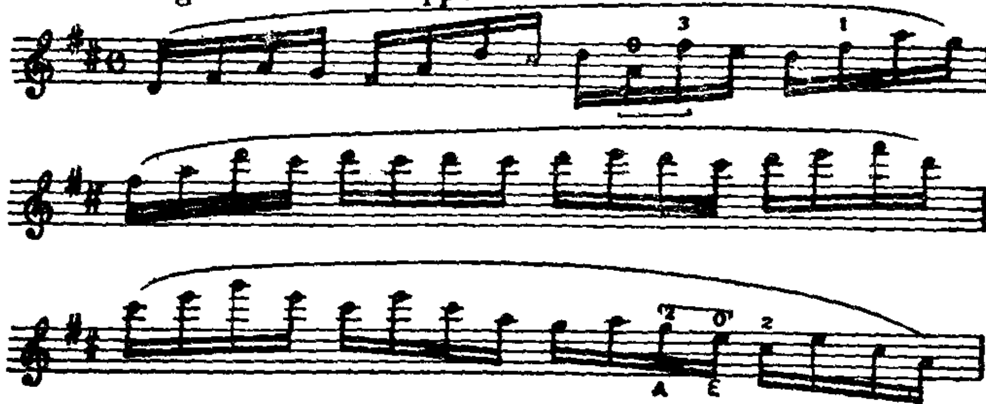
維尼亚夫斯基，d小調协奏曲，第三乐章．

Allegro con fuoco



貝多芬：协奏曲，第一乐章．

Allegro ma non troppo



(4)利用自然泛音的换把．

这种换把手法与前項手法有許多相似之处．大家都知道：当按自然泛音的手指已經离开琴弦之后，自然泛音的声音仍会繼續少許时間，这就使得有可能把这种特点用作令人不易發現的换把

的一种手段．在自然泛音上虛按琴弦的手指，使左手和手指解除了向新把位换把时的紧張，能够使人不易發覚地（在泛音繼續發音的掩护之下）將左手移向所需的位置：

119

拉罗：《西班牙交响曲，第四乐章（弗列什編訂）

Andante



維尼亚夫斯基－古諾：《浮士德》幻想曲．

Andante ma non troppo



帕加尼尼：第九随想曲．

Allegretto



Allegro energico

勃魯赫：g 小調协奏曲，第三乐章．



圣－桑：b 小調协奏曲，第一乐章．

Allegro non troppo



由同一个手指以很快的速度向远距离轉移（跳进）时，自然泛音的运用，常常可以易于在音准上准确地按在低音上，能够用手指不露声色作必要的修正动作：

120



較易　　較准

（5）利用手指密集排列位置的换把：

121

Allegro non troppo

勃拉姆斯：协奏曲，第一乐章。

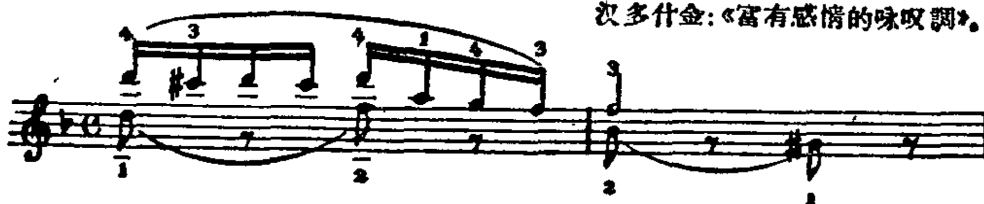


Allegretto poco agitato

舒柏特：《蜜蜂》。



汉多什金：《富有感情的咏叹调》。

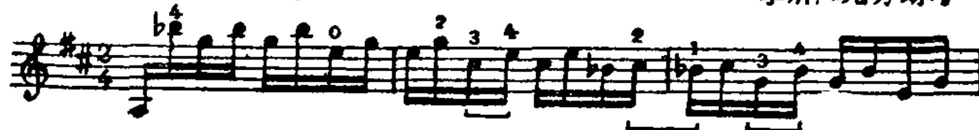


(6)利用手指伸展排列位置的换把：

122

Molto vivace

李斯：《无穷动》。



Molto vivace

李斯：《无穷动》。



拉罗：《西班牙交响曲》，第五乐章。

Allegro



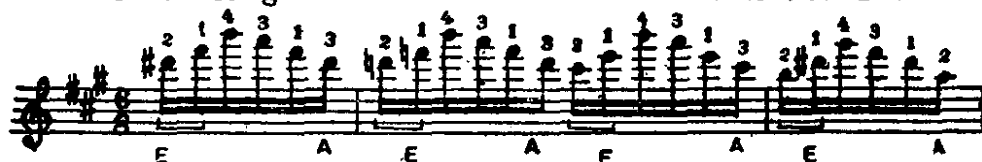
勃拉姆斯：协奏曲，第一乐章。

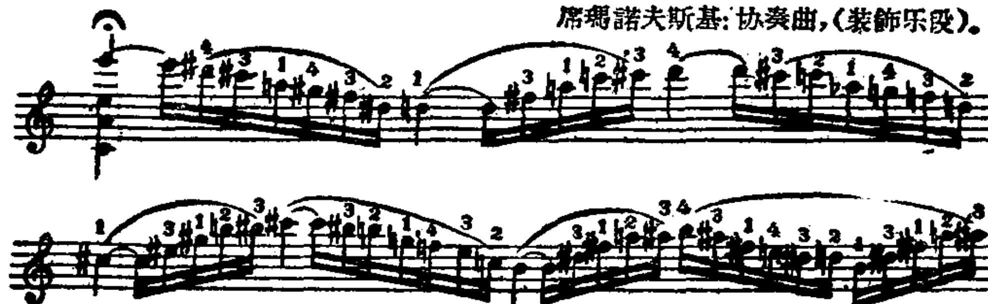
Allegro non troppo











同一个音列也可以用要求手指在指板上的各种不同排列位置的指法奏出：

123

塔涅耶夫：音乐会組曲，《前奏曲》。

Grave

伸展的手指排列位置。

自然的手指排列位置。

（7）利用手指密集的与伸展的排列位置的混合指法的换把：

124

門德尔松-巴尔托尔第：协奏曲，第一乐章。

Allegro, molto appassionato

柴科夫斯基：协奏曲，第一乐章

Allegro moderato

Allegro non troppo

勃拉姆斯：协奏曲，第一乐章。

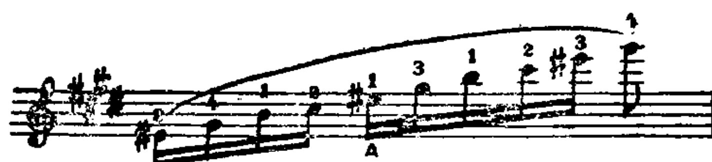
用 代替

勃拉姆斯：协奏曲，第三乐章。

Allegro giocoso ma non troppo vivace

Allegro non troppo

圣-桑：b 小調协奏曲，第一乐章。



李亚浦諾夫: 协奏曲.

Allegro appassionato



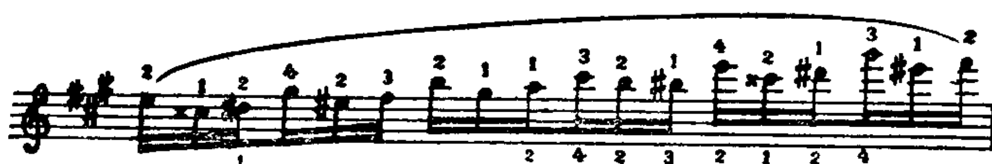
Andante

格拉祖諾夫: 协奏曲.

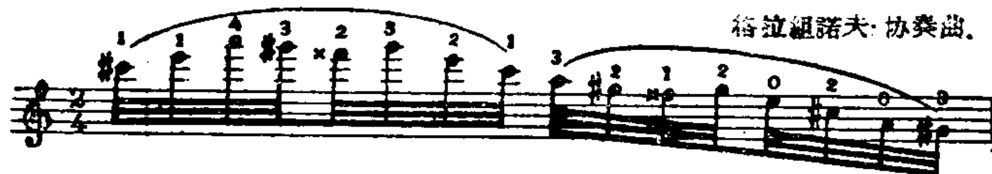








格拉組諾夫: 协奏曲.









第七章　雙數把位與半把位

小提琴演奏实踐中通常避免应用双数把位(主要是第二与第四把位)和半把位,而把它們当作音准方面似乎不如單数把位(第一、三、五把位等等)稳定的把位.

例如貝利奥曾指出:“單数把位是最方便与最常用的,为什么这样——幷不难理解:因为从处在指板起点附近的第一把位开始向第三把位換把时,左手会遇到一个支点,幷將左手牢固地靠在琴頸上,使音准的准确性得到保証.❶

假如說这种姿勢在小提琴演奏法的初学阶段倘有某些根据(虽然如今向第三把位換把时已不允許將左手手掌靠在琴身上),然而把这种姿勢整个搬到演奏实踐里則是严重的錯誤.

从陈旧的、不正确的观念出發而避免用双数把位演奏时,結果就会是:即使在現代的小提琴演奏实踐中,也会發現“甚至大多数程度較高的学生的共同現象,是把位知識,尤其是双数把位(第二、四、六把位)的知識不足,假使向他們提出用这几种把位視譜演奏某一个对他們来說完全可以作到的中等技术程度的音乐片断,那就很容易相信这种說法了.那时,他們的束手無策与發音严重惡化的現象就会暴露出来,至于音准的質量問題,就更不消說是多

❶ 引自沙·貝利奥著《小提琴教程三卷集》第二卷,第33頁.

么不能令人滿意了."[1]

在很大程度上,只是有指导性的作品的某些作曲家們才意識到了双数把位的意义.在罗德、坎帕尼奥里和索科洛夫斯基等的練習曲集中有專門为第二和第四把位所写的特别練習曲. 然而許多編訂过小提琴作品的大演奏家們(如达維德、阿拉尔、奥尔等等),都有計划地避免应用双数把位.

实际上,忽視双数把位的結果,必然会造成指法能力的貧乏与使演奏者在演奏中發生很大的困难和不方便. 这是由于避免应用双数把位的結果,在大多数場合下必然要造成过多的换把,使小提琴奏者在快速度时不得不应用使节奏花样变得不清楚并引起不必要的杂音的各种不方便的手指动作.

門德尔遜-巴尔托尔第的协奏曲、拉罗的《西班牙交响曲》与維雨坦的《热情幻想曲》中的下列一些地方,都可以作为这种情况的例子:

125





[1] 莫斯特拉斯(K. Мострас)著《論小提琴的音准》.1948年,莫斯科-列宁格勒版,第21頁.

Andante 維雨坦:《热情幻想曲》。
較好
較差

在上列各种情况下应用双数把位时，可以大大地減輕演奏上的負担并使發音更加流暢.

使用双数把位时，有时能够免去第四指的活动. 这在許多場合下可以促进手指动作的極大的自由与独立性，使下列各种技术性地方的奏法非常清楚与稳定:

126 Allegro moderato 莫扎特:降E大调协奏曲，第一乐章.
較好
較差

貝多芬:协奏曲，第三乐章。
Allegro
較好
較差

貝多芬:c小调奏鳴曲，第一乐章。
Allegro con brio
較好
較差

柴科夫斯基:协奏曲，第三乐章。
Allegro vivacissimo
較好
較差

卡巴列夫斯基:协奏曲，第一乐章(奥伊斯特拉赫編訂)
Allegro molto e con brio
較好
較差

半把位在小提琴演奏技术中的运用也是同样重要的．同半把位的奏法有关的手法是:（1）手指在指板上的密集排列位置;（2）最大限度地利用第四指,这在这种位置中是合理的用法．应用半把位演奏时常可消灭过多的不方便的手指动作与令人不快的杂音．半把位的运用能够提供許多重大的优点。例如:

127

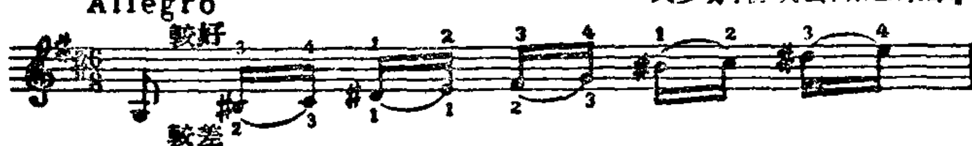
門德尔松-巴尔托尔第: 协奏曲, 第三乐章.

Allegro molto vivace



贝多芬: 协奏曲, 第三乐章.

Allegro



Allegro moderato　　莫扎特: 降E大調协奏曲 第二乐章.



維奥蒂: 第二十三协奏曲, 第一乐章.

Allegro

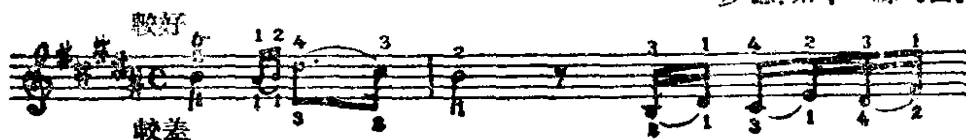


明庫斯: 第六練习曲.

Presto



半把位　　罗德: 第十一練习曲.



假如說在演奏古典音乐作品时在某种程度上忽視了双数把位与半把位的运用还是可以的，虽然在演奏中也造成了很多困难与不便，但是在演奏具有大量的变化音和各种增减音程等的現代音乐作品时，这种作法就显得不适宜了.

小提琴演奏家們应該把双数把位与半把位的广泛运用作为合理指法的主要手法之一而把它应用到演奏实踐里去.

第八章　自 然 音 階

小提琴上的自然音阶是全音与半音根据小提琴的音域在所有各弦上与各种把位中的相互連接．自然音阶的指法是音程上行或下行大小二度时的指法．

很久以前，教学法專家与教师們就已开始研究了能够保証演奏的均匀、流暢与有节奏的自然音阶指法問題．这也是很自然的現象，因为自然音阶的研究是小提琴奏者左手技术（流利、音准、节奏与發音）各方面發展的重要因素之一．早在十七-十八世紀当中的第一批小提琴教科書中就已提出了音阶式片断的各种指法．在那些片断中清楚地貫徹着兩种指法原則．一种指法原則是以最大限度地节省动作（换把动作）为基础，在这种指法原則的条件下，是以不相隣的手指越过兩个或更多的把位进行换把；另一种指法原則是以左手的較頻繁的移动为基础，这时用相隣的手指越过一个把位进行换把．

那时大多数小提琴教科書的作者都遵守第一种指法原則．在美尔克的小提琴教科書（1695年）中出現了头四把位內的音阶式片断的指法，它是以节省动作的原則为基础，以从第一把位直接轉入第四把位，而空出第二与第三把位的方法奏出的，如：

128



傑米尼阿尼也遵循了这个原則．他認为在音阶式片断中，只有当前一把位中各种演奏能力都已完全用尽后再向后一把位换把时才是較好的．他在他的教程(1739年)中所举的例子里建議自第三把位直接轉入第六把位：❶



台薩利尼(Tessarini， Carlo，1690—1765）也提出了这样的指法，然而是自第三把位直接轉入第七把位❷：



坎帕尼奥里在应用这种原則时，加进了新的指法，那就是换把同音阶的主音相一致，每次都轉入高八度❸：



列·莫扎特則完全从另一种以相隣手指的指法为基础的原則出發，他認为："在相同的，經常一全音跟一全音上升的，以第一指开始的乐譜中，最好是經常移动第一、二兩指"．例如❹：

---

❶ 引自前述劳連西的著作，第28頁．

❷ 同上第27頁．

❸ 引自坎帕尼奥里的前述著作，第104頁．

❹ 引自列·莫扎特前述著作，第109頁．

132



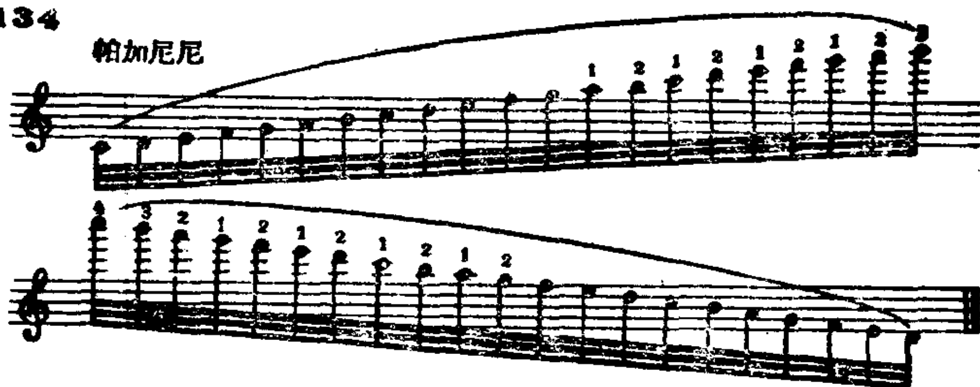
莫扎特認为在这种情况下，在小节强拍上进行的換把，可以使發音非常清楚（可以隐藏起換把），所以他就使換 把指法与节奏 的划分相一致．例如在下例中，他也是用相隣手指的指法，然而不是第一、二指，而是第二、三指❶：

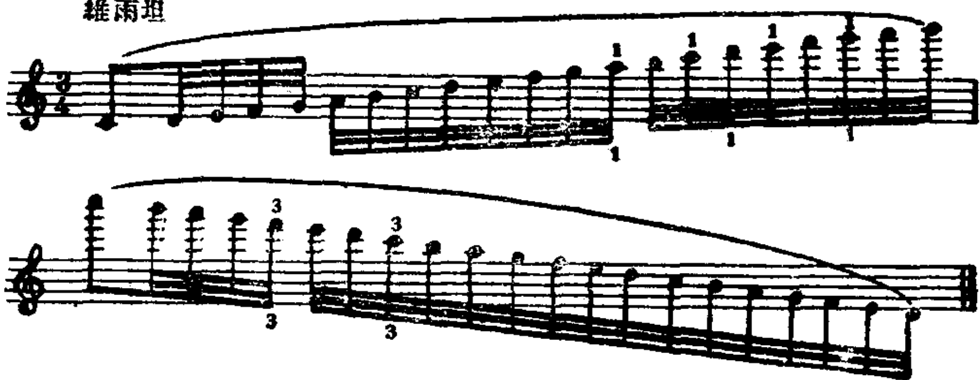
133



我們在十九世紀的許多小提琴教程和当时的小提琴演奏能手的演奏实踐中可以見到最多种多样的音阶指法．例如❷：

134





❶ 引自列·莫扎特前述著作，第109頁．

❷ 引自前述瑞加尔德洛維奇著作中所举，第14頁．

劳勃

达維德

貝利奥

李平斯基

同时，約阿希姆也指出：小提琴大演奏家們，包括斯波尔在內，都遵循了自然音阶指法系統化的固定原則．他們选擇三个八度的音阶时是从下述原則出發，即小提琴上的每种調性都必須适合于它自己的独特把位．这样一来，在四根琴弦上所演奏的每种調性

的主和弦排列位置就决定了：适合于降B大調、B大調和它們的同名調降b小調与b小調調性的自然的起点位置是第一把位；适合于C大調、降C大調、升C大調和它們的同名調C小調与升C小調的是第二把位，余类推．这如从下列指法一覽表中所得出的結論一样，也就是說所有的音阶（除去自G音和A音开始的音阶以外），都必須自第二指开始演奏❶：

135



自第二指开始的所有各种音阶的演奏原則是以平等地应用双数与單数把位为基础的．这种原則能够以一种指法奏出所有同名大小調音阶．約阿希姆在指出这种指法优点的同时，又指出：这种指法幷不是在任何場合下都可以实用的，因为在音乐作品的演奏过程当中，小提琴奏者的手也可能不在那种必須成为某种調性的音阶起点位置的把位上．約阿希姆同时也作出了許多关乎由指法而引起的其它不方便之处的注释．

我們以B大調音阶为例来观察一下各种不方便的地方：

136



---

❶ 引自前述約阿希姆与莫塞的著作，卷二，第167頁．

在这个音阶中有下列許多演奏上的不便与困难:



这些不便与困难，通常在应用这类指法演奏各种音阶时是可以感觉到的，而用这类指法的結果就造成了音准上的不稳定(例a、b、c、d、e)，同时，由于各手指的長时間的不自然的排列位置而造成了發音不良(例a、b). 第四指的多次連續动作(例c)，在演奏各种小調音阶时尤其不方便，因为下行时形成了全音音程:



約阿希姆建議在上述各种情况下使用下列指法:



为了保証避免演奏过程中可能产生的一切意外，約阿希姆認为小提琴奏者在以同一类型的指法研究各种音阶的同时，也必須努力掌握另一种指法，卽自第一把位开始演奏所有各种音阶的指法. 这就为每种調性規定了种种不同的指法，从而也就促进了演奏者用各种各样的手指排列組合方法来进行練習.

許多現代教学法專家企圖根据極其繁杂多样的原則来創制各种自然音阶的共同的合理指法. 例如前面已經提及的瓦斯曼，他根据特別节省手指动作的原則和以能为手指在每一把位中的活动提供自然支柱点的小提琴五度定弦法为基础，而为所有各种音阶制定了統一的指法，这种指法是自第一指开始的，它同前举坎帕尼

奥里的指法完全一致❶：



亚罗济从牽强附会的，第一指和第四指在指板上形成大三度或減五度音程的"自然的"手指排列位置出發，認为手指的任何其它伸展位置都是他所断然反对的，于是他就制定了下列形式划一的，然而实际上很少应用的各种自然音阶的指法❷：



在确定各种自然音阶的合理指法时，应該以第一指与第四指在一根弦上的正常四度关系为依据．对于前举B大調音阶来說，这种四度关系是：



在第一、四两指的这种相互关系之下，所有各种大小調自然音阶的指法都必須从第一指开始：



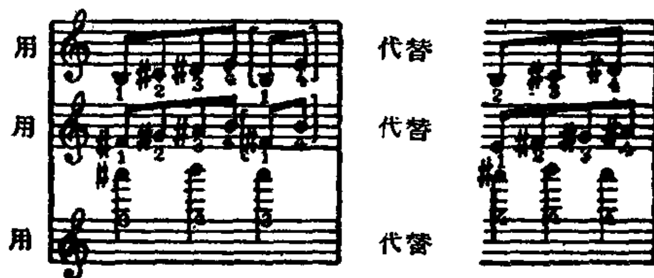
❶ 引自前述瓦斯曼的著作，第19頁．

❷ 引自前述亚罗济的著作，第40頁．

这种指法是各手指在一根弦上自然排列的結果，同时也是以小提琴大演奏家們所遵循的“各調性的把位都与其調性相适应”这样一种原則为基础的．但是这种指法却消除了自第二指开始时的各种音阶指法的一切阻碍与不便，并提供了手指在一根或兩根琴弦上更方便的排列位置：

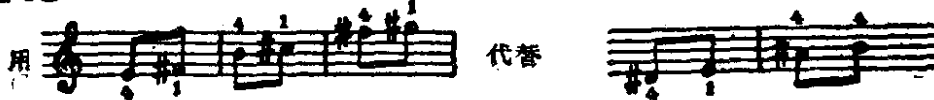
手指在一根弦上的排列位置

144



手指在兩根弦上的排列位置

145



自第一指开始的音阶奏法能够造成特别美妙的發音和非常准确的音准．

在分析約阿希姆所提倡的升 g 小調音阶指法时，这种指法的优点表現得特别清楚：

146



这种指法有很大的音准困难．約阿希姆是建議用半把位开始演奏升 g 小調音阶，然后再轉入第一把位．然而，假如想像一下升g小調这个调性的等音变换是降 a 小調，并注意到下列四度音程：



是处在半把位当中，那就可以看出左手以后在半把位中的位置，能够消除由約阿希姆指法所造成的一切困难：



根据自第一指开始的指法是各种自然音阶的合理指法这样一个一般原则，同时为了教学的目的，应該坚持用一切可能的指法組合来研究各种音阶，这無疑会促进各手指动作的独立發展．俄罗斯教学法專家那扎罗夫所提出的原理是正确的．他在前述《音乐演奏技术的实質与基础》一書中写道：“所有学音乐的人都知道正确地演奏音阶（准确、均匀等等）就意味着一般地都能演奏得很好．但实际上常常看到另一种現象，即：学生能够令人满意地奏出音阶，然而曲子却拉得不好．相反的結果，事实上是沒有的．一切的不幸就在于沒有理解音阶的作用．那种比較能够令人满意地演奏各种音阶，而不能很好奏出乐曲的学生，是和任何一首練習曲一样，單純地死背了各种音阶和人所共知的指法．但是音阶的任务

是这样的：这个音列是最簡單的曲調，它很容易完全为听覚所接受，因此各种指法練習中的發音的准确性很容易加以檢查．換句話說，音阶是手指練習等的音准檢查員．所以用各种音阶也最容易获得手指与左手各种动作的完全的独立性，因而也就**必須学会用任何一种指法来演奏各种音阶**”❶

可以指出下述各种合理的要素，这些要素是选擇音阶指法时应該加以考慮的．选擇各种音阶式經过句指法时，必須采用的指法是：在这种指法下，导音与主音要在一根弦上，借以实現和声所要求的导音向主音进行的傾向，并用統一的音色將它們綜合起来：

149



在音阶式經过句中也会遇到一全音半的音程，演奏这种音程时应空出鄰近的手指，以便避免对發音的准确性發生影响的不自然的手指伸展：

150



維奥蒂：第二十三协奏曲，第一乐章．

Allegro



門德尔松-巴尔托尔第：协奏曲，第一乐章．

Allegro molto appassionato



Presto

諾瓦切克：《无穷动》．



❶ 引自前述那扎罗夫的著作，第10頁．

比捷-圖拉薩特:《卡門》幻想曲。



在演奏上行与下行的音阶式經过句中采用維雨坦与李平斯基所指定的音阶指法时，在許多場合下都是很合理的；他們的音阶指法不是由第一、二兩指，而是由第一、二、三手指的連續重复所組成的，它可以使手指的动作非常节省，使發音非常清楚：

151

帕加尼尼：第九随想曲。



帕加尼尼：第十七随想曲。



选擇音阶式經过句的各种指法时必須考虑到它們的节奏構造；换把必須与强拍相吻合：

152

門德尔松-巴尔托尔第：协奏曲，第三乐章。



蕭邦-布尔梅斯特：練习曲。



在各种音阶式經过句中不应經常完全遵守各种同名的三个八度与四个八度的音阶指法：

153

薩拉薩特：《查帕台阿达》。

Allegro

維雨坦：E大調协奏曲，第一乐章。

Allegro

A

勃拉姆斯：协奏曲，第三乐章。

Allegro giocoso ma non troppo vivace

第九章　半 音 音 階

半音音阶与半音經过句的演奏技术，在指导性的小提琴作品中几乎根本沒有加以探討．在克萊策、罗德、加維尼耶、李沃夫、頓特等的古典練習曲集中都缺乏关于發展这种重要小提琴演奏技术的專門練習曲。

我們在艺术性的小提琴作品中同样也并未發現能够完全建立在半音音阶与半音經过句的运用上，以及能够提供許多有趣的和多种多样的小提琴發音效果，宛如音乐会鋼琴作品（如李斯特的著名的半音練習曲等等）中所具有的鋼琴效果那样的一些音乐会曲．帕加尼尼的十七首随想曲和斯波尔的許多协奏曲則是例外，帕加尼尼的随想曲中利用了很多个别的半音进行，虽然这种进行是不能当作專門的半音練習曲来看待的；斯波尔的許多协奏曲中也丰富与細致地發揮了半音音阶与半音經过句的演奏技术。

实际上与各种不同的指法有关的半音音阶与半音經过句的演奏技术是極难的，需要作專門的研究。

事实上可以应用三种半音音阶与半音經过句的指法，这三种指法都是以主要地利用手指在指板上的某一种特定动作为基础的．这三种指法是：（1）手指按半音依次滑动的指法；（2）手指按半音依次交替的指法；（3）用同一手指按半音滑动的指法。

这几种半音音阶指法中的每一种，都能够造成各种不同的發

音效果，都可以根据在演奏者面前所提出的艺术任务而加以运用.

1.手指按半音依次滑动(在左手安定位置条件下的各指的屈伸动作).

这种最常用的半音音阶指法，在很大程度上摈棄了各个空弦的应用，因而符合于許多古典小提琴教科書所指定的半音音阶演奏規則. 斯波尔在研究半音音阶指法的运用問題时写道:“由于各空弦(尤其是E弦与A弦)的發音比按琴时更加尖銳，所以演奏半音音阶时应該避开它們”. ❶

在半音音阶中轉入高把位时，斯波尔建議要在G弦与A弦上，而不是在E弦上开始換把. 他举出他的第九协奏曲中的下列兩个片断来作为半音音阶指法的范例:

154

Allegro　　斯波尔: 第九协奏曲，第一乐章.

Allegro　　斯波尔: 第九协奏曲，第一乐章.

这种要求每一手指作連續不断的屈伸动作的指法，技术上是不方便的，而且速度很快时使半音音阶的清晰奏法發生困难. 这

❶ 引自前述斯波尔的著作，1832年版，第84頁.

种指法只有在应用緩慢速度(与作品的速度記号相一致)演奏半音音阶时才是可以推荐的. 在这样情况下,手指依次滑动的指法的运用,才不会有技术上的困难,并使發音有很大的表現力.

2.手指按半音依次交替.

这种指法的优越性在于它取消手指的連續不断的滑动动作之后, 可以使快速度的半音音阶变得更加容易演奏,从而促使發音有很大的清晰性.

这种半音級进的指法是由傑米尼阿尼首先提出,后来由貝利奥加以發展的❶:

155



手指依次交替的指法在演奏半音音阶时,是最方便和最有实踐价值的. 此外,在若干个八度当中应用这类半音音阶指法时,就

❶ 引自前述貝利奥的著作,第二册,第92-93頁.

有可能:

(1)利用为古老的教学法所避而不用的各个空弦;(2)消除第三指的过多的滑动动作,从而(按約阿希姆的說法)避免了小提琴演奏技术的各种不幸中的一种.

在下例中,我們提議演奏半音音阶时,各弦上的換把应在第二指之后进行,而不是在第三指之后,这有如貝利奧所已指出一样,以便將換把的范圍压縮为半音:



只有当必須避免在空弦上演奏結尾的音符(因为这种效果很不好)和为了保持音色的統一而有必要在一根弦上演奏导音与主音时,才允許將第三指滑动半音. 因此,像下例这样結束的半音經过句:



最好是同前面的音列一起結束在一根弦上:



应該再度注意:用慢速度演奏半音音阶时,手指按半音依次交替的指法,取消了手指的滑动动作,使發音变得有些枯干. 在这种情况下应用手指按半音依次滑动的指法,如前所述,就会使發音

有很大的表現力.

3.同一手指按半音滑动.

借助于同一手指的滑动动作的半音音阶奏法,被广泛地应用于含有半音迅速交替的小提琴奏法之中.不可將这种指法和級进滑音(Glissando)的奏法混同起来,因为級进滑音时不一定必須清楚地奏出每个半音.

演奏半音音阶时,同一手指的滑动动作可以:(1)用于一根弦上;(2)最常用于下行的半音序进中;(3)主要地用第三指,而很少用第四指.使用第三指是最合理的,因为它可以在左手活动时給左手在指板上形成很大的支柱.

应用滑动同一手指的指法的半音音阶奏法和自然泛音的發音效果的結合,是最有表现力的小提琴炫技奏法之一:

159





半音的音阶式片断指法举例:

160 莫扎特:降E大調协奏曲,第一乐章.



維塔里:恰空舞曲.



Allegro non troppo

拉罗:《西班牙交响曲》,第一乐章。

A

Presto

波泊-奥尔:《纺車》

Andante

帕加尼尼:第十七随想曲。

Andante

帕加尼尼:第十七随想曲。

Quasi presto

帕加尼尼:第二十四随想曲。



柴科夫斯基：协奏曲，第一乐章。



柴科夫斯基：协奏曲，第一乐章。



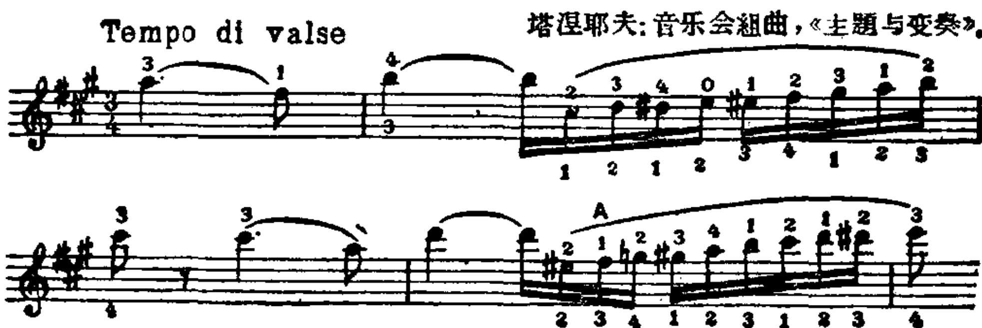
塔涅耶夫：音乐会組曲，《故事》。



格拉祖諾夫：协奏曲。



塔涅耶夫：音乐会組曲，《主題与变奏》。



Allegro moderato

維尼亚夫斯基: d 小調协奏曲，第一乐章.



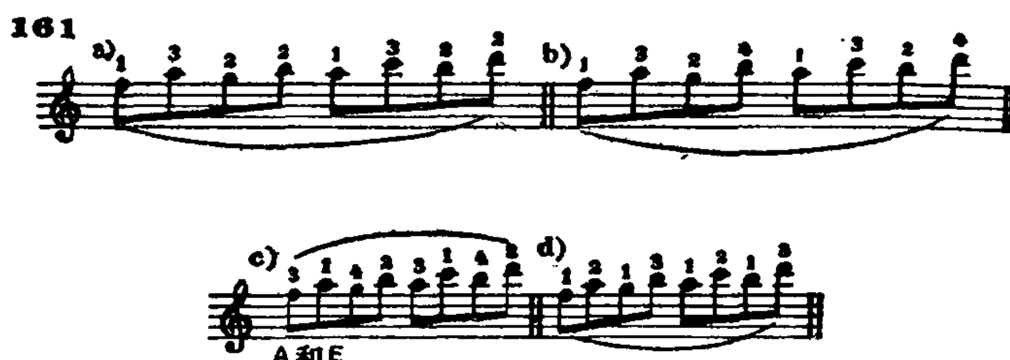
卡巴列夫斯基: 协奏曲，第二乐章。(奥伊斯特拉赫編訂)

Andantino cantabile



第十章　分散三度

分散三度的模进式的序进可以用各种不同的指法在一根和兩根琴弦上演奏：



在每一个别情况下，指法的选擇都必須决定于每一音乐片断的节奏划分．假設各三度音程的高音均处在弱拍上，例如按下列这样的节奏划分：



那么下面这种普通的指法：



由于向第三和第五把位换把时形成的許多錯誤重音的結果，就不如下列指法合理了：



假如在这样的节奏划分条件下，各三度的高音处在强拍上，如：



那么用下列指法演奏时，



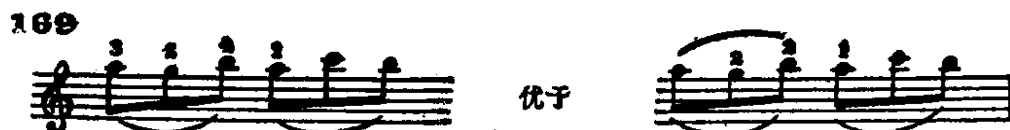
比下列指法的效果更好：



下面这种分散三度在选择指法时没有什么困难：



在三連音式的节奏中，为了避免虛假的重音，可用下列三度指法：



在各种分散三度中，同样可以利用以手指的密集与伸展排列位置为基础的指法：



各种分散三度指法举例：



Allegro ma non troppo 貝多芬:协奏曲,第一乐章。



(下方是貝捷基尔斯基的指法)

貝多芬:协奏曲,第一乐章(貝捷基尔斯基編訂)

Allegro ma non troppo



Presto 貝多芬:《克莱采奏鸣曲》,第一乐章。



Presto 貝多芬:《克莱采奏鸣曲》,第一乐章。



門德尔松-巴尔托尔第：协奏曲，第三乐章。

Allegro molto vivace



（下方是弗列什的指法）

Andante malinconico

圣-桑：《前奏与随想迴旋曲》。



Presto

維尼亚夫斯基：《諧謔曲-塔兰台拉舞曲》。



第十一章　分散三和弦（琶音）

重复于各把位上的分散三和弦中的五度与八度的序进，使得有可能很容易地选定合理的，即对各种八度来說最有普遍性的指法：



根据这种情况，似乎就可以断定：最合理的琶音指法就是第一指能够赶上演奏主音的指法．然而这样的指法并不能經常發出优美的声音，而且最常形成三連音的节奏．因此，演奏实踐中必須应用最多样的，首先以經过句的音响与节奏划分为指南的琶音指法：



根据所提出的各种不同指法，可以結成各种大小調的一系列指法小組，以便避免我們在各种指导性材料中所遇到的那些多余的混乱：

174

勃拉姆斯：协奏曲，第一乐章。

Allegro giocoso ma non troppo vivace

瓦格纳：《紀念册的一頁》。

Leicht bewegt

帕加尼尼-克萊斯勒：《女巫》

I var

李亚浦諾夫：协奏曲。

Allegro appassionato

不应以通常的一——三——四的指法演奏建立在小調分散三和弦基础上的短小片断，而是要用以第一、二兩指可奏出大三度的指法：

175

用　　代替

这样作就可以避免一、三兩指之間的很不方便的伸展，第一、二兩指能比較容易地克服这种困难：

176

門德尔松-巴尔托尔笛：协奏曲，第三乐章。

Allegro, molto appassionato

帕加尼尼：第五随想曲。

Agitato

帕加尼尼：第二十四随想曲。

Quasi presto

Allegro vivace

維尼亚夫斯基－克萊斯勒：a小調練习曲。

Allegro vivace

維尼亚夫斯基－克萊斯勒：a小調練习曲。

勃拉姆斯：协奏曲，第一乐章。

Allegro non troppo

巴赫：E大調古組曲，吉格舞曲
（貝捷基尔斯基編訂）。

增三和弦．常用的各种增三和弦的指法，通常都建立在下述基础上：（1）手指在指板上的伸展位置；（2）同一手指向各弦上移动，并移成增五度和减四度音程，以致使音准精确的奏法發生困难：

177

比捷－薩拉薩特：《卡門》幻想曲。

Allegro moderato

不方便之处是：

比捷-薩拉薩特:《卡門》幻想曲。

Moderato

不方便之处是:

如果我們以手指密集位置的指法来代替手指伸展位置的指法,这些困难就会消失,如:

178

Allegro moderato

Moderato

圣-桑: b小調协奏曲,第一乐章。

Allegro non troppo

塔涅耶夫:音乐会組曲,《故事》。

Andantino

第十二章　七　和　弦

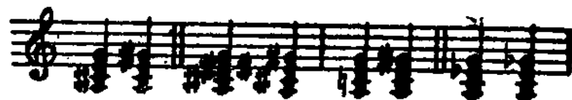
三和弦的上方附有該和弦低音的七度音时叫做七和弦．根据附加于大、小、增或減三和弦低音上方的大七度与小七度音程而又形成許多种七和弦：

179



左手演奏分散七和弦(琶音)时的困难，是和其中含有 增 五度或減五度的各种七和弦分不开的：

180



我們現在把这些七和弦分解为組成它們的各种五度：

181



根据这些例子就可以确立下列減七和弦的基本指法：

182



这种指法可以消除应用常用指法时的七和弦奏法的各种困难．例如舍夫契克在他的作品第一号中举过下列这种七和弦指法：

183



这种指法的不方便地方在于：

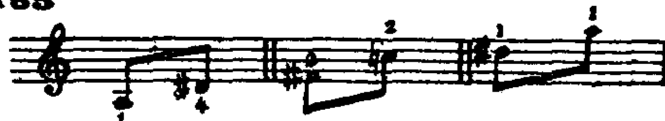
（1）手指的伸展：

184



（2）同一手指从这一弦移至另一弦时的形成的减五度：

185



各种七和弦指法举例：

186

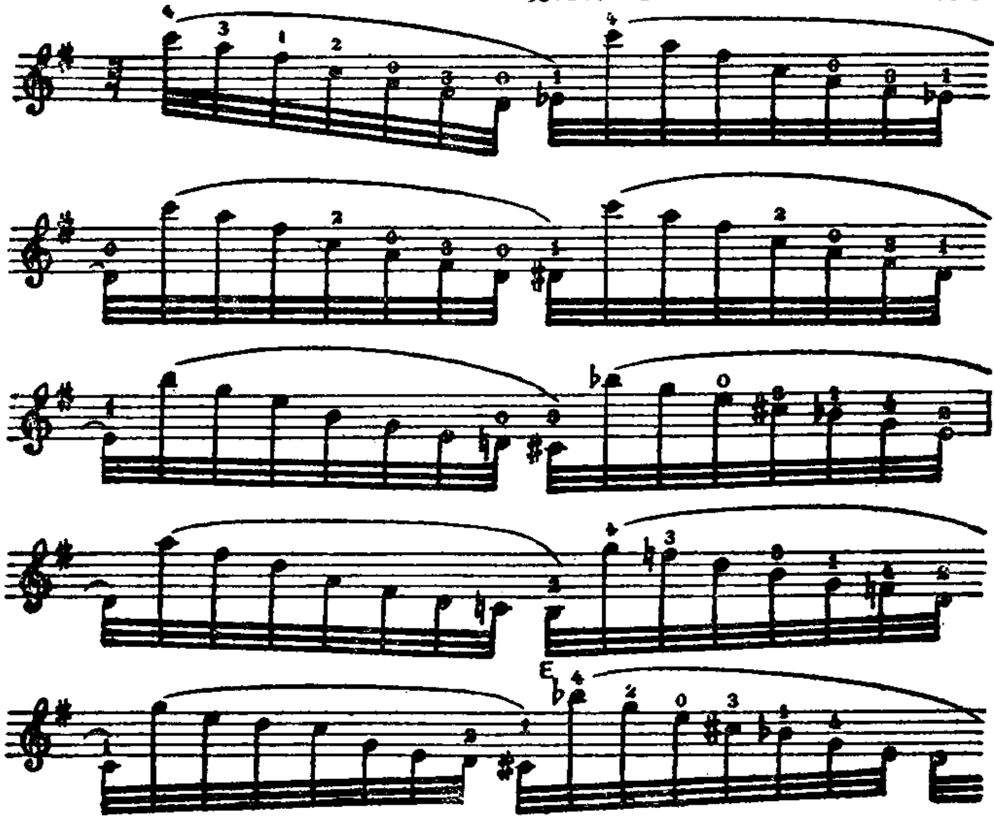
Allegretto　　　　顿特：第三练习曲，作品第37号．



Allegro　　　　弗兰凯尔－克莱斯勒：《西西里与利戈顿舞曲》．



莫扎特-克莱斯勒：迴旋曲(装飾乐段)。



帕加尼尼-克莱斯勒：《坎帕涅拉舞曲》。

Allegretto grazioso



勃拉姆斯：协奏曲，第一乐章。

Allegro non troppo



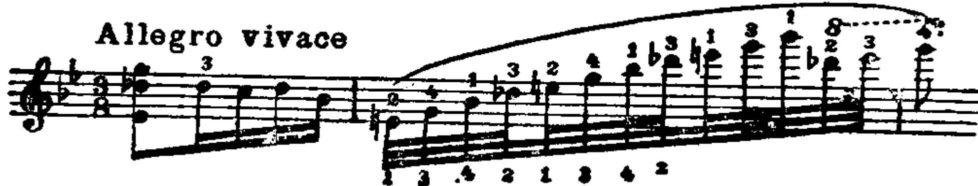
門德尔松-巴尔托尔第：协奏曲，第一乐章。

Allegro, molto appassionato



門德尔松-巴尔托尔第：諧謔曲《仲夏夜之梦》。(布尔梅斯特改編)。

Allegro vivace



第十三章　三　　度

可用下列各种手指排列位置演奏各种三度:

（1）自然的位置:



（2）密集位置:



（3）伸展位置(主要在大三度时):



（4）在个别場合下,演奏三度时可以利用空弦:



三度的双音音阶可用許多种指法奏出:

（1）在單数把位——第一、三、五把位上演奏, 这种方 法最常使用:



（2）在双数把位——第二、四、六等把位上演奏:



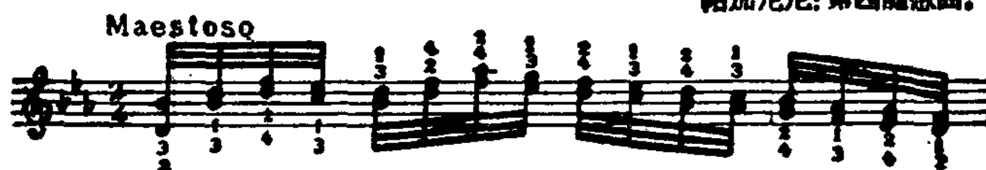
双数把位的指法有很大的优点，它在换把时形成最小的距离，可以使左手維持在兩个把位之間的中間位置上，因而使快速的奏法变得容易，并使特别流利的与令人不易覺察的換把方法得到保証。

换把时如果在某些各别情况下利用空弦，就可以避免过多的不必要的換把，而以下列指法代替常用的指法：



所有上述各种指法均可以按照音阶的节奏而用于演奏实踐中，音阶的节奏在每一場合下都决定着換把时的支柱点：

三度指法举例





194 b Andante

帕加尼尼：第一随想曲。



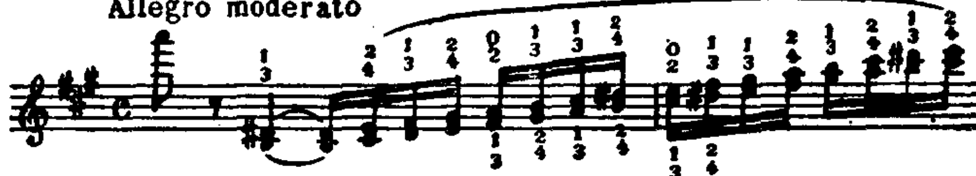
Andante

帕加尼尼：第一随想曲。



艾倫斯特：协奏曲。

Allegro moderato



Allegro moderato

艾倫斯特：协奏曲。



帕加尼尼-維尔黑尔米：协奏曲(装飾乐段)。



貝多芬：《克莱策奏鳴曲》第一乐章
(貝捷基尔斯基編訂)。

Adagio sostenuto



向各把位跳进和越弦換把时須避免重复同一对手指的指法，应使一——三和二——四指的連接相互交替：

195





在各高把位中，为了避免手指在指板上的拥挤，应以手指伸展位置的指法代替通常的三度指法．以第一、二指代替一——三指演奏三度；以第二、三指或第三、四指代替二——四指演奏．这种指法在各高把位中可以使音准非常稳定，使發音优美：

196



克莱斯勒:《维也纳随想曲》(弗列什编订).

Presto

音阶式的三度的半音級进,可以用兩对 手指互相交替的指 法或分别地滑动每一对手指的指法奏之:

197

罗西尼-艾倫斯特:《奥賽罗》幻想曲.

Andante non troppo

斯克利亚宾-西格蒂:练习曲(莫斯特拉斯编訂).

Vivace

帕加尼尼:第十三随想曲.

Allegro

最后这种指法有时是为了获得特殊的發音效果而用.

第十四章　六　　度

六度的双音可用下述各种手指排列位置演奏:

(1)自然的位置:



(2)密集位置(主要是大六度时):



(3)在个别情况下可利用空弦:



因此,下列各种六度指法实际上都是可以应用的:



毫無疑問,必須避免下列各种需要將同一手指从此弦移至另一弦上的增五度或減五度音程上的指法:



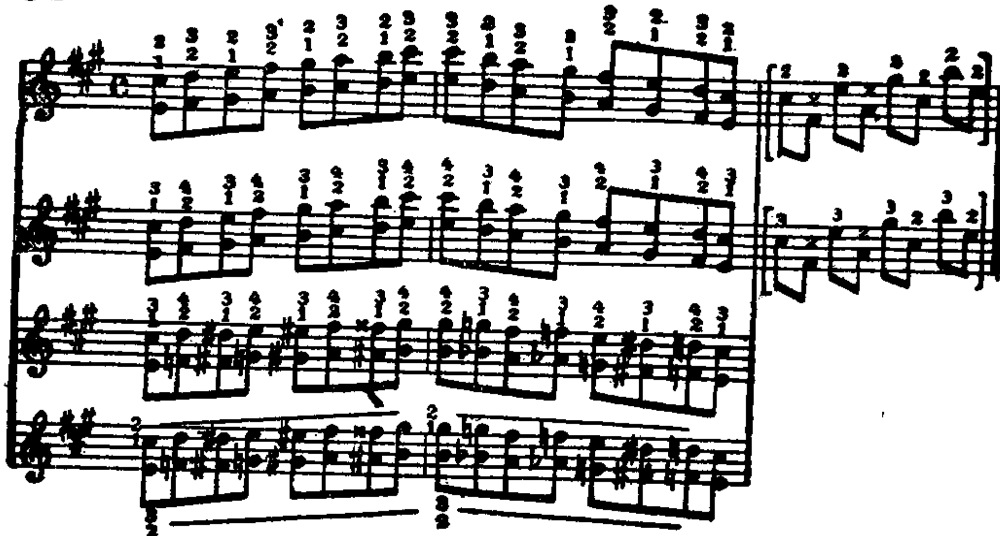
最好是以下面的指法代替上列指法:

203



六度的双音音阶指法:

204



六度的指法举列:

205







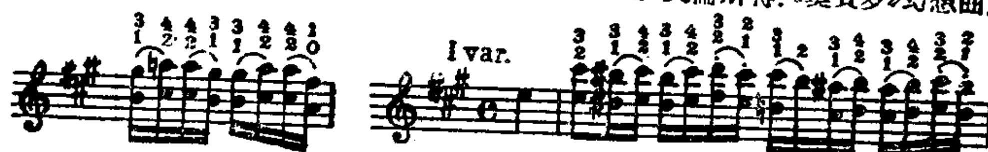


Allegro moderato

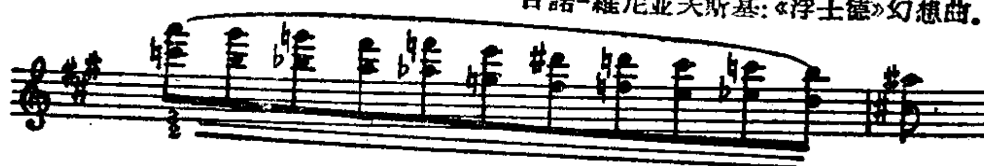
艾倫斯特：协奏曲。



罗西尼－艾倫斯特：«奥賽罗»幻想曲。



古諾－維尼亚夫斯基：«浮士德»幻想曲。



帕加尼尼－克莱斯勒：«女巫»（裝飾乐段）。



勃拉姆斯：协奏曲，第三乐章。



Moderato

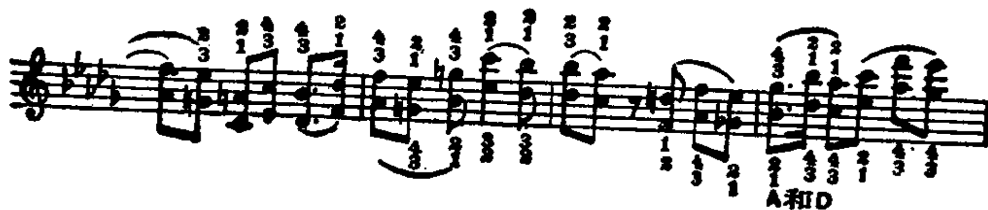
格拉祖諾夫：协奏曲。



Andante

格拉祖諾夫：协奏曲。





Animato 萧松:《詩曲》。



Allegro moderato 列格: 协奏曲。



巴赫: E小調奏鳴曲，西西里舞曲。



比捷-薩拉薩特:《卡門》幻想曲。



(采特林編訂)

第十五章　八　　度

可用下述各种手指排列位置演奏八度：

（1）自然的位置：



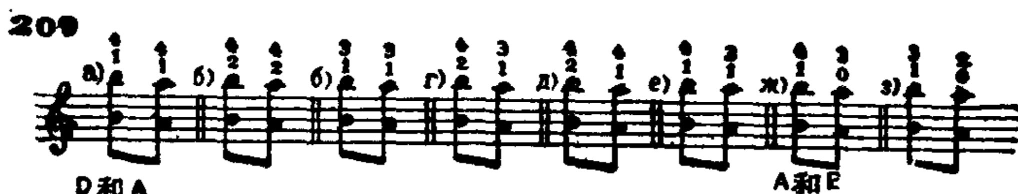
（2）伸展位置：



（3）在个别場合下可利用空弦：



实际上下列各种八度的双音指法均可应用：



在大多数技巧性八度的地方会遇到所謂的分散八度，这种八度的奏法仅仅是一种隐伏八度的形式：



在这种情况下，(1)快速度的分散八度的合理奏法是用——

三、二——四或一——四与一——三的指法，这种指法可避免左手的过多移动；（2）在那些中等速度的要求發音如歌的地方，合理的奏法是用形成多次换把的一——四指的指法：





这种八度在某些場合下可以看作是隐伏的七度：



在各高把位的半音上，应避免在八度时变换一——三与二——四的指法，因为在这样的手指排列位置下，八度的音准正确的奏法是有困难的：



在这类情况下最好是改用下列指法：



八度指法举例：

215

李亚浦諾夫:协奏曲。

Più mosso agitato



亨德尔-湯姆松:《帕臘卡里亚舞曲》。

Moderato



帕加尼尼:第二十随想曲。

Allegretto



Allegro

拉罗:《西班牙交响曲》,第五乐章。



帕加尼尼:第十三随想曲。

Allegro

Allegro giocoso ma non troppo vivace

勃拉姆斯:协奏曲,第三乐章。

帕加尼尼:第二十四随想曲。

Quasi presto

V var.

EA

AD

第十六章　各种混合双音

手指在指板上的留指、預备指与移指的原则的正确运用，是小提琴奏者左手技术(在应用任何指法时)的基础．演奏各种混合双音(特别是演奏連音)时，必須遵守这个原則，否則就会处处听到有碍發音連貫性的粗糙的声音．

能够节省各种手指动作的留指、預备指与移指的原则，是建立在下述基础上，即小提琴性能的特点，使得有可能在一根弦上演奏上行音列时將按低位置各音的手指停留在弦上，而使这些低位置的音的發音不致变成下列这样：

216



由于这种特点，在演奏下列下行音列时，音列中的所有各音均

217



已預先准备妥当，演奏这些乐音时只要將高位置的手指顺次向上抬起来就足够了❶．

撥弦奏法也是以事先准备低位置各乐音的原则为基础．

---

❶ 以鋼琴演奏技术为基础的留指原則与此完全不同，演奏鋼琴时，在手指彈奏后面的乐音时，必須从鍵盤上抬起彈奏前面乐音的手指，否則，音列中的所有各音就会由于鋼琴構造的关系而同时發音，結果就变成噪音．

在好几根琴弦上演奏时也可以应用留指、預备指和移指．因为借助于琴馬的拱形形狀与用弓子拉奏乐音的方法，在某一弦上演奏时，各手指就可同时按在其它琴弦上預先准备所需的乐音，然后在演奏所需的乐音时只需求助于弓子就足够了．

因此，在某些場合下使手指停留在各弦上和移动各手指时，可以为某种所需的音程作准备．

手指在各弦上的停留和預备，与演奏过程中手指一般地应充分靠近各弦同样，都是掌握左手技术时的必需条件．留指和預备指的原則促使节省手指的动作，消除过多的、不合理的手指动作．

在弦上的留指与預备指同时也是掌握双音技术的捷徑．

在数根琴弦上演奏时，留指与預备指还可以消灭弓子换弦时所出現的杂音．在很多場合下成为手指在各把位中活动的支柱点的五度的准备(一个手指同时按在兩根弦上)，也应屬于留指与預备指之內，这种准备能够节省許多动作和使音准異常稳定．

但是必須同时特别强調指出：在發展左手演奏技术时，要把留指和預备指应用得極其愼重与合理，因为夸張这一方面时可能造成不良的后果，阻碍初学者的自由的流利技术發展．必須考慮到初学者的自由的流利技术的發展，以最初起就同手指的多余与过度的活动(抬指)有着紧密的关联，只有逐漸剷除各种不必要的与过多的动作才能形成良好的結果．

下列各种指法表能够帮助理解指板上的留指、預备指与移指的原則，指出小提琴上这些原則与双音演奏技术之間所存在的密切关系．

在各种不同音程序列(六度——三度、三度——四度、四度——六度等)的双音連結时，应該避免由于沒有充分地將五度位置

用作軸心，使其它手指能够圍繞这个軸心自由活动的結果所造成的相同一些手指在各弦上的跳进与移动．同一些手指在各弦上的这种跳进，使連音奏法时各种双音的流暢与自然的連結变得特别困难❶：

218

較差　較好　　較差　較好　　良好

較差　較好

較差　較好

各种混合音程的双音中的留指与預备指．

219

a)　b)　c)　d)　e)　五度　(例e中的)　与　留在原位不动，

六度　不动，　四度　不动，

七度　不动．

❶ 由所举的一些例子中可以看出，各种混合音程双音的合理的指法，是以手指的密集排列位置的运用为基础的．

相隣兩弦上四音音列范圍內的一个把位中的移指



*）括弧中的小型音符表示該手指向另一弦上移動．

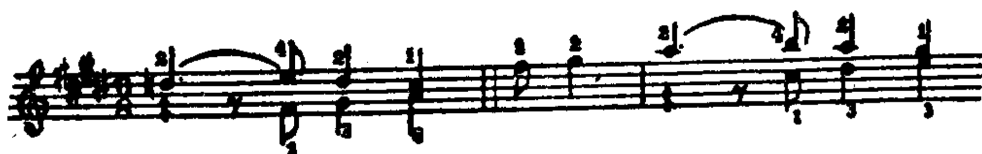
各种混合双音指法举例:



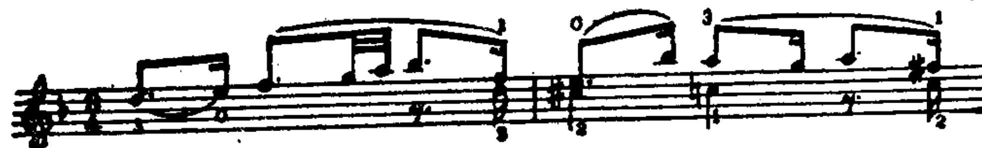




巴赫: E大调古组曲,路尔舞曲。



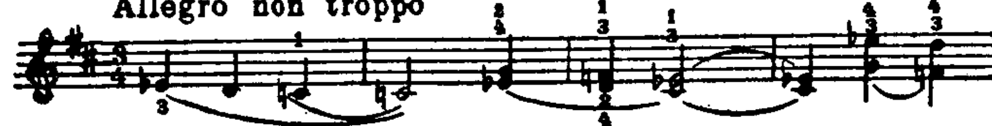
巴赫: 恰空舞曲。





Allegro non troppo

勃拉姆斯: 协奏曲,第三乐章。





Allegro

贝多芬: 协奏曲,第三乐章。



帕加尼尼: 第四随想曲。

Maestoso

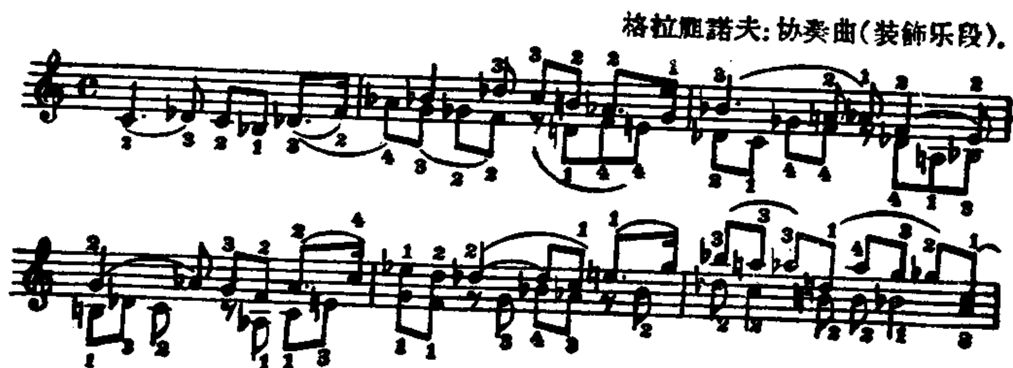




汉多什金：g 小調奏鳴曲，第二乐章。



格拉祖諾夫：协奏曲（装飾乐段）。



第十七章 和 弦

左手的和弦演奏技术与留指、預备指和移指原则运用之間的关系，比各种混合音程的双音演奏技术与后者的关系更加密切．就这方面来說，和弦的連接可分为下述兩大类：

第一类和弦連接：

（1）在該把位中有一、二个或三个共同音的和弦連接，如：



（2）有五度音程的和弦連接（有將五度当作軸心使用的中心点）：



演奏这类和弦时可利用預备指与移指．

第二类和弦連接：

（1）在該把位中沒有任何共同音的和弦連接，如：



（2）平行級进的和弦連接：



演奏这类和弦时可以移指或越弦移指．假如这种和弦連接包括好几个把位，则可以：(1)移动左手并依次移指与越弦移指；(2)手指停留在各弦上时移动左手（平行的級进）：

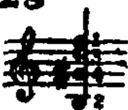


和弦种类不同时，須利用下述各种手指排列位置：

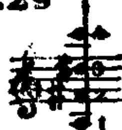
(1)自然的位置：



(2)密集位置：



(3)伸展位置：



(4)利用空弦：



和弦指法与發音

三音和弦（下面是三度，上面是六度），如：



奏这种和弦时的較合理的指法是不用第四指:

232



这种指法能使手指的排列位置更方便，發音更佳．不用第四指的指法，在其它各种三音和弦与四音和弦（有五度音程的和弦）中也多半能够發出良好的声音，如:

233

巴赫: E 大調古組曲，前奏曲．



巴赫: 恰空舞曲．



巴赫: d 小調古組曲; 薩拉班舞曲．



巴赫: 恰空舞曲．



巴赫: g 小調奏鳴曲，柔板．



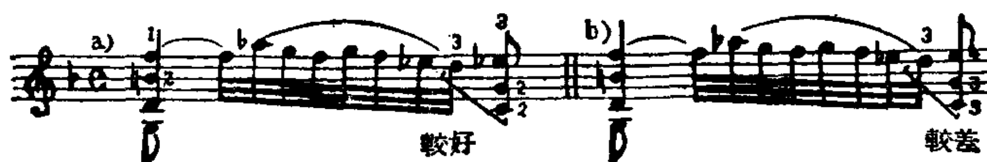
勃拉姆斯: 协奏曲，第一乐章．



应該避免（如有可能避免时）使發音变为生硬的同一手指的越弦移指:

234

巴赫: g 小調奏鳴曲，柔板．



勃拉姆斯：协奏曲，第一乐章。

Allegro non troppo

a) 較好 b) 較差

辛丁：組曲（裝飾乐段）。

a) 較好 b) 較差

使用密集位置的指法，可使某些和弦的演奏比应用普通指法时更正确与方便：

235

巴赫：a 小調奏鳴曲，賦格。

巴赫：a 小調奏鳴曲，行板。

巴赫：a 小調奏鳴曲，行板。

巴赫：g 小調奏鳴曲，柔板。

巴赫：g 小調奏鳴曲，西西里舞曲。

巴赫：b 小調古組曲，薩拉班舞曲。

帕加尼尼：第四隨想曲。

汉多什金：D大調奏鳴曲，第一乐章。

Andante maestoso

汉多什金:B小调奏鸣曲,第一乐章.

Marcia. Maestoso



十八世紀时,在有些場合中演奏和弦时曾采用拇指的指法.例如在弗蘭凱尔的为小提琴与数字低音写的第八奏鳴曲的快板乐章中(第一册,1715年版),可看到作者所指定的下列指法❶:

236

Allegro



后来,列克列尔在他的一首奏鳴曲的下列地方也标注了类似的指法❷.

237

列克列尔:第十二奏鳴曲,作品第1号.

Allegro



拇指

在罗伊埃利的作品中也可遇到这种拇指指法的运用,罗伊埃利在他的第十二首奏鳴曲(倫敦,1740年版)的序言中指出:在第三首奏鳴曲中曾注出数字5,在G、D兩弦上須用拇指:❸

238

罗伊埃利:第三奏鳴曲,小步舞曲.



---

❶ 引自前述劳運西的著作,第一册,第200頁.

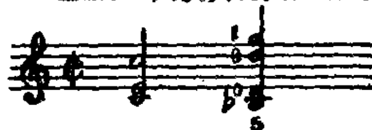
❷ 同前,第326頁.

❸ 莫塞:《小提琴演奏史話》第181頁.

拇指指法后来在演奏实踐中幷未获得普遍流傳，而且極少应用。但現今有时也在使用这种指法；例如苏联小提琴家費什曼在約·塞·巴赫的小提琴独奏用的a小調与C大調奏鳴曲的賦格中的下列地方就使用了拇指指法：

239





第十八章　指法與右手動作

小提琴指法常常不仅以左手的各种动作为先决条件，同时还須服从于右手的各种动作，例如：

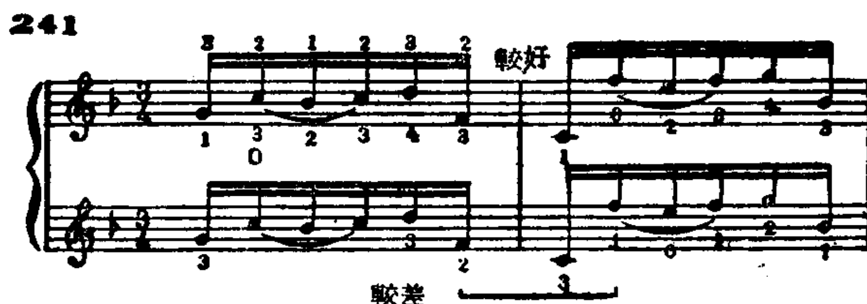
240



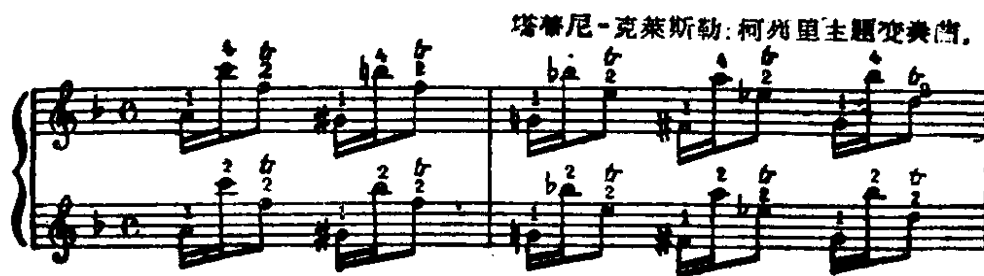
因此，选擇指法时必須考虑到可能对右手發生的各种技术困难；而且，假如这些困难只要不是同特定的艺术的、音响的或技术的構思相联系时，就应力求尽可能地減輕这些困难. 应当指出：这些困难通常發生于快速度的奏法中.

1. 必須避免要求弓子跳越一根或兩根琴弦的指法：

241



塔蒂尼-克萊斯勒：柯列里主題变奏曲.



2.在短小的主題片断上的頻繁移弦(空弦上的持續音除外),使發音变得不平均,且同样伴有右手的困难,使左手按指动作与换弓的准确一致發生困难:

242

Allegro

亨德尔: D大調奏鳴曲,第二乐章.

較好

較差

Allegro

亨德尔: D大調奏鳴曲,第二乐章.

較好

較差

貝多芬: 协奏曲,第三乐章.

Allegro

較好

較差

卡巴列夫斯基: 协奏曲,第三乐章.
(奥伊斯特拉赫編訂)

較好

較差

3.各种指法的合理选擇,常决定于經过句的弓法特点,因而指法的选擇須与弓法相符合. 弓法的变换在很多場合下也相应地引起指法的变化,例如:

243

Allegro non troppo

貝多芬: 协奏曲,第一乐章

較好

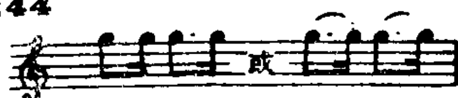
較差

較好

用这种弓法时:

較差

在应用分离弓法的附点节奏中,例如:



应在十六分音符前面所形成的休止符处进行换把:



連弓时则相反:













4.在隐蔽的多声部形式的片断中,在二或三根弦上的、結合右手各种动作的兩种指法,均可使用:





第十九章 空 弦

空弦在小提琴的总的音响中起很大作用，决定着这种乐器的音色特征．由于各弦的制造材料、質量和泛音的丰富程度各有不同，所以每根琴弦都有自己的固有音色❶．例如低音弦G和D的特点是音色渾厚、有些深沉；相反地，高音弦A和E的發音特点則是鮮明与开朗．此外，同一根琴弦的各个音区的音色也有显著的差別．

在选擇指法时如能巧妙地利用空弦，就可以丰富小提琴的色彩能力，使它的發音整个更加强烈起来．可以科学地肯定：能够应用空弦演奏的一切調性，都能获得独特的色彩，發音都比較鮮明与强烈．这是由于：空弦是琴弦全長發生振动，而按指时只是琴弦的某一段發生振动所致．

为小提琴創作乐曲的作曲家們，經常考慮空弦音所具有的特点，絕大多数的小提琴作品都是用可以利用空弦音的調性写成的，因此，很願意指出：許多小提琴作品（如莫扎特、貝多芬、勃拉姆斯、柴科夫斯基等的协奏曲）都是以D大調写成的．

大多数应用这种調性的原因是：从这种調性中可以很自然地

---

❶ 甚至同一琴弦用各种不同材料制造，發音就会完全不同．將絲制的、腸制的和金屬制的E弦互作比較，就可以得到充分証明．

为副部与展开部等構成G大調和A大调，也就是構成可以利用小提琴的空弦演奏的各种調性(参看譜例53)。

無伴奏的小提琴独奏作品的很多風格特征，都是以空弦音的巧妙的与多方面的运用为基础的，作为最明显的例子，在現代小提琴名作中可举出伊扎伊的奏鳴曲，克萊斯勒为貝多芬、勃拉姆斯的协奏曲所写的裝飾乐段和他的《宣叙調与諧謔曲》等作品.

像"混弦弓法"(Bariolege)这种独特的小提琴演奏手法就是建立在应用空弦音的基础上的. "混弦弓法"的效果是以相鄰兩弦的迅速交替为基础:一根是空弦，在另一弦上用手指按弦的手法演奏旋律，如:

248

Quasi presto　　帕加尼尼:第二十四随想曲。

Allegro vivace　　門德尔松-巴尔托尔第:协奏曲，第三乐章。

Allegrettc　　艾倫斯特:《威尼斯狂欢节》。

在个别情况下，有些作曲家根据特定的艺术構思而以避免使用空弦的調性为小提琴創作乐曲. 例如柴科夫斯基为《憂郁小夜曲》所选的避免空弦音的、有六个降記号的降b小調的調性，就是由这个作品的音乐內容所决定的，这个作品的內容要求小提琴有"隐秘的"、似乎是"憂郁的"声音。

在現代音乐作品中極常見到用調性記号(特別是降記号)为数甚多的調性所写的作品．在这种情况下，由于不可能使用空弦，以致使指法选择与經过句的技术演奏变得特别复杂起来．

許多教学法專家，不顧一切艺术意义以及在小提琴演奏实踐中应用空弦所具有的無可爭辯的技术优点，而仍然反对使用空弦．例如列·莫扎特主張無論在曲調性片断中或在演奏双音时都应該避免使用空弦，他認为空弦的响亮与强烈的声音会破坏音色的統一．❶

如前所述，斯波尔曾提議演奏半音音阶时不要使用空弦．❷达維多夫从必須保持發音的精确音准出發，也提議在某些調性中避免空弦音．❸另外一些人也从空弦音似乎是無表現力的这样一种錯誤观念出發而反对应用空弦，他們認为："……誰都感到空弦音的發音力量和千篇一律的音色甚至在多音的和弦中也是突出的，它的發音造成了鮮明的然而是毫無生气的黑点般的效果"．❹

从合理的指法的观点来研究空弦的运用問題时，可以完全肯定：空弦的运用能够使發音非常嘹亮、强烈、光輝与鮮明，尤其在各种技巧性的地方更加如此．反之，缺少空弦时，發音就变得晦暗．例如：

---

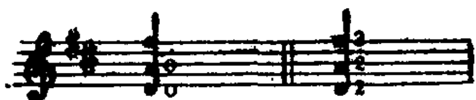
❶ 引自前述列·莫扎特的著作，第137頁．

❷ 引自前述斯波尔的著作，第84頁．

❸ 达維多夫：《由于大提琴的純五度定弦法所引起的某些現象》，1873年，第八号．《音乐报》．

❹ 阿甫拉阿莫夫(А.Авраамов)：《弦乐五重奏的空弦，是不准确的乐队音响的支柱》，1915年，第222号《音乐杂誌》．

249





发音較鲜明.

柴科夫斯基: 协奏曲(装飾乐段).



发音不够鲜明

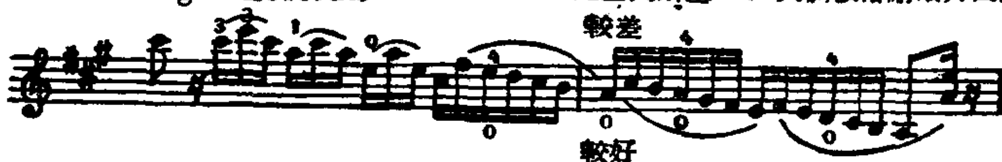


巴赫: E 大調古組曲, 前奏曲.



从左手演奏技术的角度来看，应用空弦的优点在于它能够节省左手与手指的动作.例如在下列音乐片断中，由于应用了空弦而使第四指的活动得以取消，这非常有利于这个經过句的自由演奏，并給它的發音增加了光輝与鮮明的色彩.

250 Allegro moderato 維尼亚夫斯基《A 大調波洛耐兹舞曲.



选擇指法时应广泛利用空弦，估計到应用空弦音后所出現的那些艺术的与技术的优点. 然而，演奏者应該知道：为了求得曲調性片断或經过句發音的平衡和它們音色的完整(統一)，利用發音鮮明与强烈的空弦(特别是E弦)时，在許多場合下都必須用左手和右手采取相应的手法. 例如在曲調性乐句中，从顫指音轉向空弦音或从空弦音轉向顫指音时，需要适当地控制顫指动作的幅度与速度，以便造成从按弦音到空弦音的逐漸过渡，并用这种方法来使

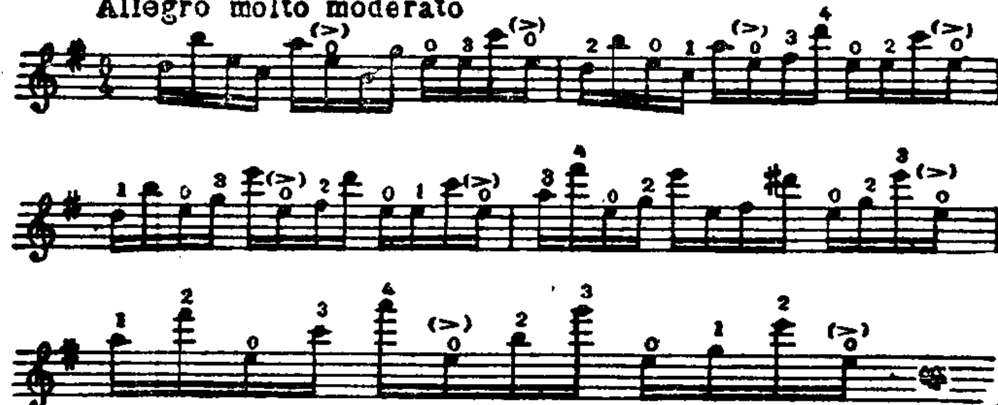
發音的力量与性質得到平衡❶.

出現的一些所謂虛假的重音,都必須用右手的各种适当手法予以掩蔽. 巴赫的E大調古組曲和克萊斯勒的《前奏曲与快板》(按照普尼亞尼的風格所作)中的下列地方很可以說明这一点:❷

251 巴赫: E大調古組曲,前奏曲.



克萊斯勒: 前奏曲与快板(浦尼亚尼风格曲)



在下列这类音阶式片断与經过句中,

252 維奧蒂: 第二十三协奏曲, 第一乐章.



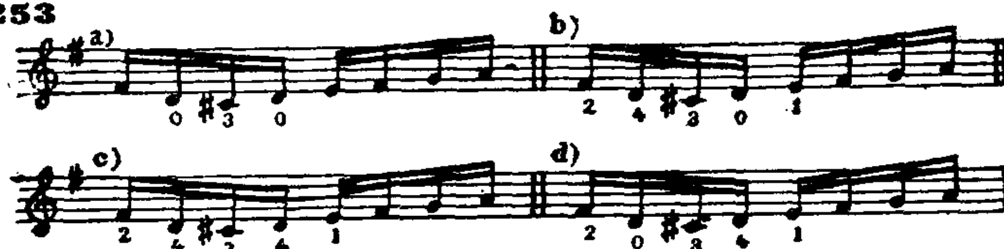
空弦的应用必須与右手动作相配合,指法的选擇必須以經过句的节奏划分为依据. 例如:

---

❶ 参看斯特魯威著《作为弓弦乐器的一种演奏技术的顫指》. 莫斯科-列宁格勒, 1933年版, 第41頁.

❷ 当然, 我們并不是指那些由作曲家們特地指定强調的空弦音.

253



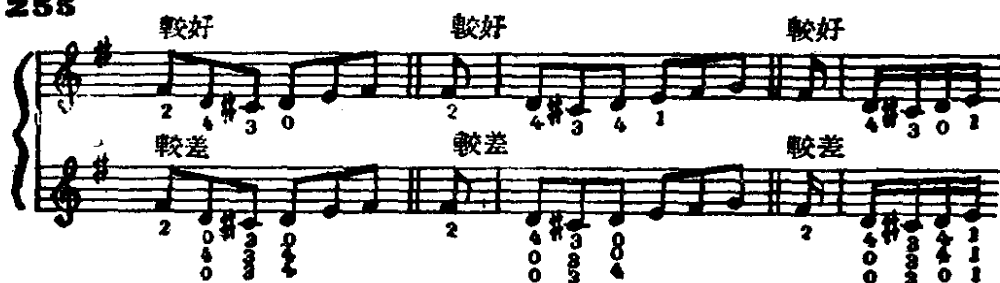
例(4)的指法是能够提供良好音响的指法，应用这种指法时，弓子移弦須与节奏的划分(强拍)相吻合.因此，在这种节奏划分情况下，对于这个音乐片断来說，正确的指法应該是:

254



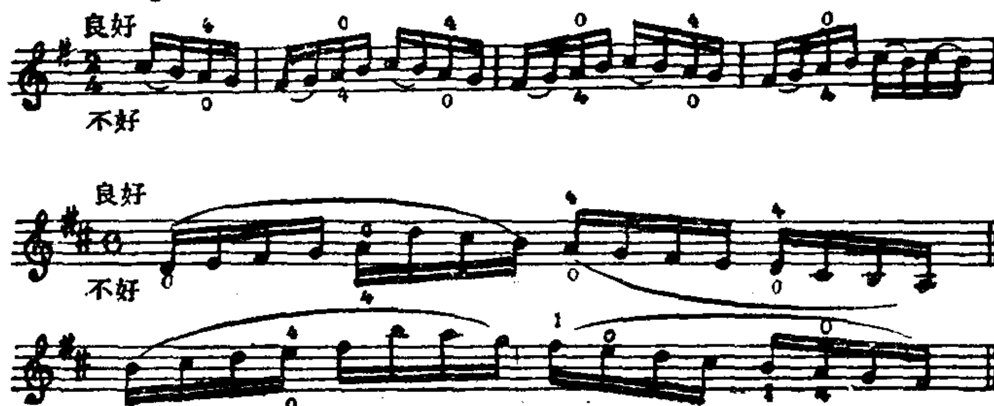
假如我們將这音乐片断的节奏划分加以改变，那么能够提供良好音响的指法仍然是弓子移弦时必須与节奏划分(强拍)相一致的指法，如:

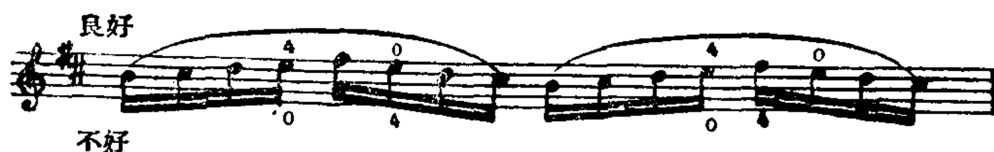
255



卡尔·弗列什曾引用下列各例:

256





对于作为使人不易發現的换把輔助手法的空弦用法的重要意义，早已在前面指出了(参看第六章《换把》).

空弦音在乐句的艺术处理中同样有很大作用，它常常成为增强乐句表現力的对比手段．例如在用空弦和按弦所奏出的同音反复的曲調动机中的对比，能够賦予这种动机以明暗变化与多种多样的色彩:

257





空弦常被用来强調新主題的开始和突出曲調性乐句:

258





第二十章　成組反复的指法

在艺术作品的所謂技巧性地方，以最多种多样的节奏与弓法的結合方式集中了左右兩手的各种演奏技术．选擇这种地方的指法时应以前面各章中所論述的合理的指法原則为依据．这种指法的选擇，基本上必須能够促进經过句發音的鮮明性、歌唱性与流暢性。

分析与概括各种合理指法时，必須得出下述結論，即：便于掌握所謂技巧性地方經过句的最重要的因素是演奏时应用同一些手指的反复連續．帕加尼尼第十七首随想曲的下列經过句中所謂有节奏的指法的运用，是这类方便奏法的很明显的例子：

259　Andante　帕加尼尼：第十七随想曲．

良好

不好

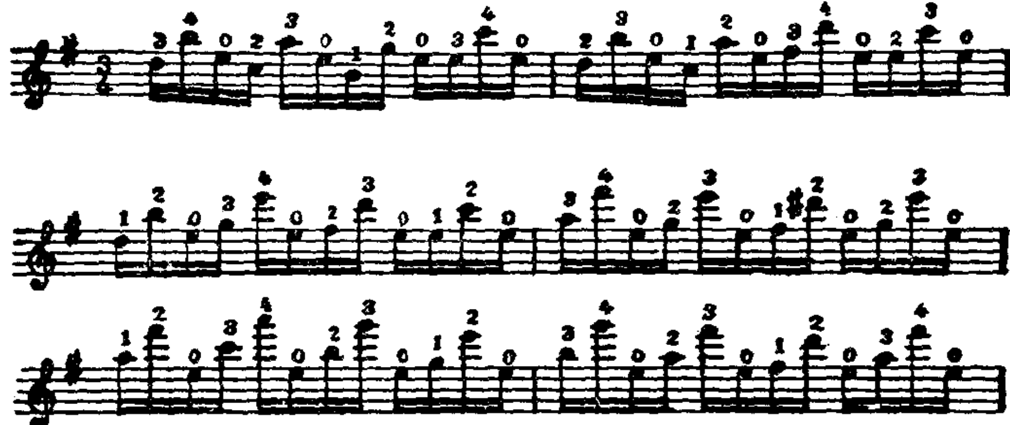
对于这个經过句来說，合理的指法是同一些手指——二、四、三、一的反复連續．相反地，不合理的指法是貝凱尔編訂本中所指定的应用每个指法小組的各种不同手指組合：最初是二、四、三、一，然后是一、三、二、二；一、三、二、四；三、四、四、二；一、四、三、一。

我們把同一些手指在所有换把过程中的反复連續称之为成組反复的指法。

例如在上列帕加尼尼随想曲的經过句中，成組反复的指法就是二、四、三、一各指的反复連續.

克萊斯勒的«前奏曲与快板»(按照普尼亞尼風格所写)的下列片断中成組反复的指法是更有代表性的:

260



这个片断的成組反复的指法，应該是下述同一些手指的反复連續，即：在头四小节的十六分音符的上行中:

261



是三、四、二、三、一、二; 下行时(自第五小节起):

262



是一、二、三、四、二、三.

成組反复的指法的合理性，在于应用这种指法时所要克服的困难仅仅是在保持所有各把位中手指动作的同一类型的組合条件下，將左手准确地移至以后的各把位. 这可以使演奏者便于“記

忆”各种动作,并使他們特別易于掌握技巧性地方和經过句.

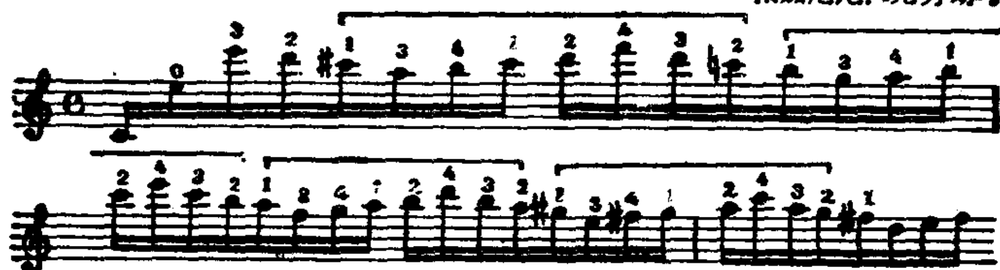
成組反复的指法在許多方面都是以换把同所奏經过句的节奏划分互相配合为基础的,就这方面説,它常常与所謂的有节奏的指法是等同的.奥尔曾賦予有节奏的指法以很大意义,他説:“学生主要地应遵循‘有节奏的指法’,也就是换把必須与指定的节奏性質相一致”❶.后来他又説道:“假如学生和音乐家們能够提防前举各例中的用之足以破坏乐句的意思和特性的各种非节奏的指法,他們就会作得很好”❷.

成組反复的指法原則的完全运用,可能并不普遍,但是卽使部分地应用这种原則,也是合理的作法.“純粹的”成組反复的指法可能被完整地应用于:

(1)上行或下行的模进进行中,如:

263

帕加尼尼:《无穷动》.



奥伊斯特拉赫:哈恰图良协奏曲,第一乐章的装飾乐段.



---

❶ 引自前述列·奥尔的著作,第85頁.

❷ 同上.

伊扎伊：第三奏鳴曲。



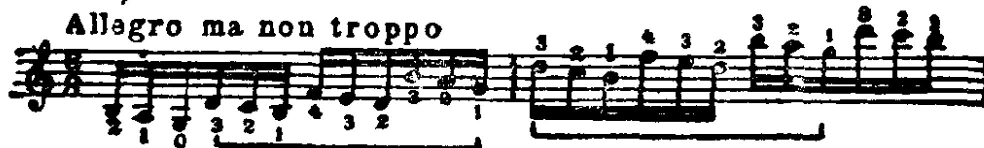
（2）同一些乐音向高八度或低八度的反复連續，如：

264

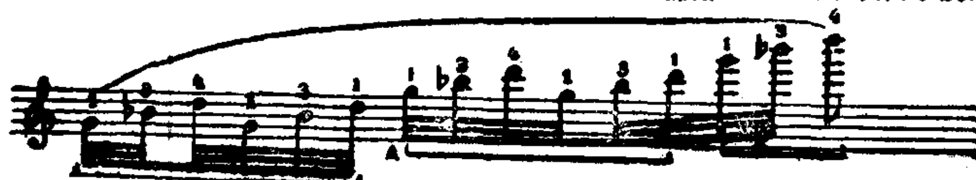
圣-桑：《前奏与隨想迴旋曲》。



圣-桑：《前奏与隨想迴旋曲》



李亚浦諾夫：协奏曲（装飾乐段）。



第二十一章 泛　　音

小提琴上可以奏出音色特殊的声音——泛音,❶这种声音被广泛地应用于小提琴演奏实踐中．泛音有兩大类:自然泛音与人工泛音。

自然泛音

以輕触琴弦的方法在振动着的弦上所求得的部分音叫做自然等分泛音．例如，以手指触G弦的中心点的方法，即以將琴弦分为二的方法,可以获得第二个部分音——比基础音高八度(即八度的泛音g′)；以手指触琴弦的三分之一处，也就是以將琴弦划为三等分的方法,可得出第三个部分音——比基础音高純五度(即五度的泛音d²),余类推．❷因此,將琴弦划分为愈来愈短的許多部分时,在它的任何一段上都可以奏出自然泛音．但是,由于將琴弦分为

---

❶ 泛音一語出自法文的flageolet(豎笛,短笛)．法国小提琴家卡薩涅阿・德・門多維尔在他大約于1738年出版的为小提琴与数字低音所写的奏鳴曲中,头一次应用了泛音奏法．他把这种声音定名为泛音(Les sons harmoniques)．(参看前述劳連西的著作,第二册,第419、423頁)．

❷ 根据加尔布佐夫(Н.А.Гарбузов)的說法．参看加尔布佐夫为塔尔貢斯基(Я.Таргонский)的著作《弓弦乐器的泛音》(莫斯科 1936年版)所写的序言,該書第3頁．

許多極短的部分$\left(\frac{1}{6}、\frac{1}{7}、\frac{1}{8}\text{等}\right)$而形成的各种泛音，發音均極細弱，所以演奏实踐中只能使用那些有充分价值的、符合艺术要求的声音。

按表现力的精致性說，自然泛音的声音可与繪画中的水彩顏料相比．自然泛音的多种多样的音色（自高音弦E和A上的柔和的竪笛式的音色，直至低音弦D和G上的渾厚的有憂郁特征的音色），使得有可能將乐音的各种色彩用作乐句的艺术处理手段．

在含蓄的抒情性質的乐句中，或相反地在热情的舞蹈曲調中（在这种曲調中可强調出精美的节奏），高音弦E与A上的自然泛音的运用，是揭示音乐形象的感情內容的手段之一．作为这方面的有特征的例子，可以举出柯紐斯（Конюс）的协奏曲的开始部分和維尼亚夫斯基的馬祖卡舞曲中《奥別尔塔斯》的下列片断：

265

柯紐斯：协奏曲．



維尼亚夫斯基：
《奥貝尔塔斯舞曲》．



自然泛音的独特音色，尤其与滑音的手法相結合时，可以極有表现力地强調与突出各种有特征的曲調进行（音調），从而賦予小提琴奏者的演奏以特殊的魅力．

266

斯科特-克莱斯勒：《在蓮花国》



各种自然泛音的富有表現力的效果，尤其是与滑音和級进滑音的結合，可以特别多方面地加以利用，如：

（1）在平静的、沉思性質的曲調乐句开始：

267

李姆斯基-柯薩科夫：《俄罗斯主題幻想曲》。



莫扎特：第四协奏曲，D大調。
第二乐章。



（2）在要求特别透明的、"消失的"声音的曲調乐句結尾：

268

貝多芬：协奏曲，第一乐章。



李沃夫：第二隨想曲。



（3）在快活、优美性質的曲調片断中：

269

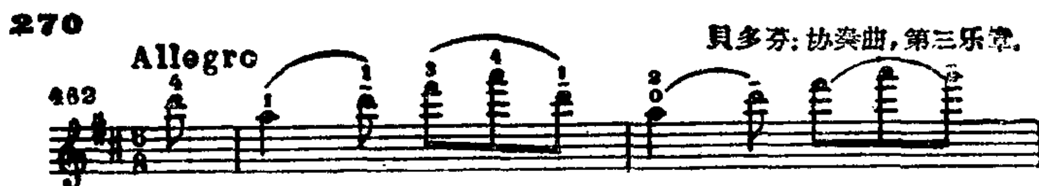
帕加尼尼-克萊斯勒：坎帕涅拉舞曲。



古諾-維尼亚夫斯基：《浮士德》幻想曲。



(4)用按指法和用自然泛音所奏出的同一些乐音的相互对照,在曲調片断反复时,可以使乐句的發音具有浮雕式的色彩,如



(5)空弦音与自然泛音,或自然泛音与按弦音的直接对比,可造成極大的表現效果.前者能够增加發音的强烈性与响亮性:



后者可使演奏获得由衷的、亲切的特色:



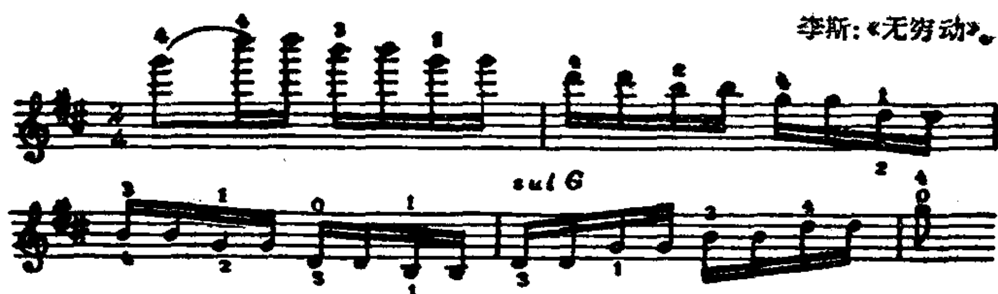
(6)在性質果断的快速經过句的开始,自然泛音同重音的結合用法,能使經过句的發音特別响亮:



(7)在快速經过句的結尾应用自然泛音与級进滑音的結合时,可使經过句具有很大的演奏能手的气魄与光輝:



Molto vivace



李斯:《无穷动》。

（8）自然泛音在含有諧謔幻想因素的作品中的运用，可加强“飞躍”的印象：

275

門德尔松-巴尔托尔第：协奏曲，第三乐章。

Allegro molto vivace



門德尔松-巴尔托尔第：协奏曲，第三乐章。

Allegro molto vivace



巴齐尼：《精灵之舞》。



（9）自然泛音在短小的反复性質的动机中同級进滑音的結合，能使發音特別华丽：

276

古諾-維尼亚夫斯基：《浮士德》幻想曲。



自然泛音的运用，在許多場合下可以消除与減輕小提琴奏者的演奏技术方面的困难。在“换把”一章中曾經探討了关于作为换把时的重要运指手法的自然泛音問題。

另外还有一些自然泛音的用法也是可能的，例如作为演奏中便于克服技术性困难与不方便时的一种手法。

同一自然泛音可以在各种把位和不同的琴弦上演奏，这种特点使得能够以另一泛音来代替某一泛音，这就常常节省了左手动

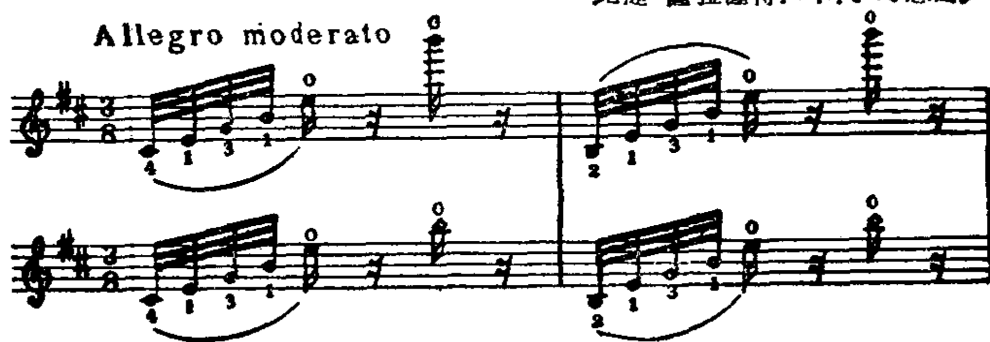
作并保証演奏时發音的最大准确性。

277

比捷-薩拉薩特:《卡門》幻想曲。



比捷-薩拉薩特:《卡門》幻想曲。



有时可以利用自然泛音来減少不方便的越弦移弓:

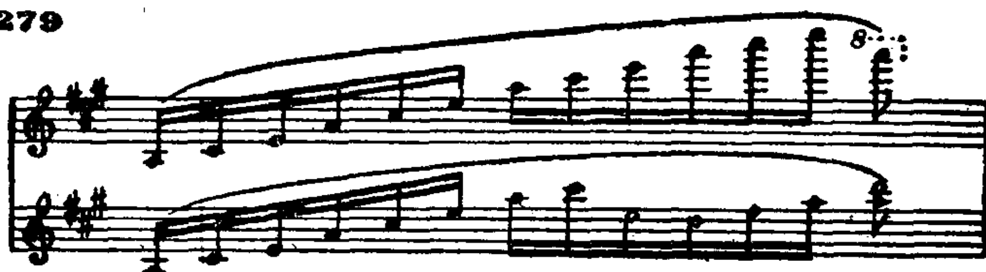
278

貝多芬:协奏曲,第一乐章。



有时,为了节省换把动作,可用自然泛音来代替經过句中的高音部分,例如:

279



自然泛音一覽表（常用的）

280

奏法
G弦
发音

奏法
D弦
发音

奏法
A弦
发音

奏法
E弦
发音

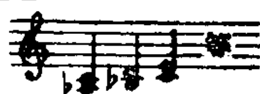
人 工 泛 音

以位置較低的手指將琴弦按在指板上(縮短琴弦)，同时以位置較高的手指輕触該弦的繼續振动部分，用这种方法奏出的声音叫做人工泛音．根据这兩个手指所形成的音程的大小，可以奏出

各种人工泛音(三度的、四度的、五度的与八度的)．由于可以按半音音阶的序列来縮短琴弦，所以理論上能够以上述方法在同一弦上用人工泛音求出整个半音音阶．但实际上用八度的与五度的人工泛音并不能經常获得半音音阶，因为純技术上的困难使这种情况發生了阻碍(这时所必需的手指伸展，特别是在头几个把位中，并非經常可能)[1]．我們列举一下各种人工泛音的例子：

(1)大三度的人工泛音：

281



發音是基础音的高兩个八度上面的大三度：

282



(2)小三度的人工泛音：

283



發音是基础音的兩个八度上面的純五度：

284



(3)四度的人工泛音：

285



發音比基础音高兩个八度：

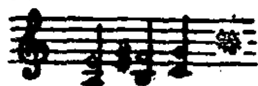
286



[1] 根据加尔布佐夫的說法，引自前述著作，第5頁。

(4)五度的人工泛音:

287



發音是基础音的高八度上面的五度:

288



(5)大六度的人工泛音:

289



發音是基础音的兩个八度上面的大三度:

290



(6)八度的人工泛音:

291



發音比基础音高八度:

292



小提琴演奏实踐中最常用的是四度的、五度的与大三度的人工泛音,这几种泛音發音飽滿、华丽动听. 人工泛音的音色很有独特的性格,不同于自然泛音的音色,因为演奏人工泛音时可以广泛地应用顫指法,因而使人工泛音的声音具有更充滿感情的特性.

由于音高相同的泛音可以在不同琴弦的各种不同部位上和以各种方法(利用自然的或人工的泛音,即在各种不同把位上)奏出,所以在某些場合下可以用某一种音高相同的泛音来代替另一种泛

音；这可以节省左手的动作，使它避免向很远的距离作不必要的、多余的跳躍与进行冒險的按音。

293

II var. 帕加尼尼：《女巫》。



左手位置不变（第三把位）

薩拉薩特：《查帕台阿达舞曲》。



左手位置不变（第三把位）

帕加尼尼-克莱斯勒：《坎帕涅拉舞曲》。

Allegretto grazioso



在某些情况下，可以用苏联小提琴家塔尔貢斯基（Я.Б.Таргонский）于1928年發明的所謂虛泛音（正如加尔布佐夫所已指出，应該更正确地把它叫做第二种人工泛音）来代替自然的与人工的泛音序进❶．例如下列經过句：

---

❶ 引自加尔布佐夫为塔尔貢斯基的著作所写的序言，第5頁。

294 艾倫斯特：練习曲《最后的玫瑰》。



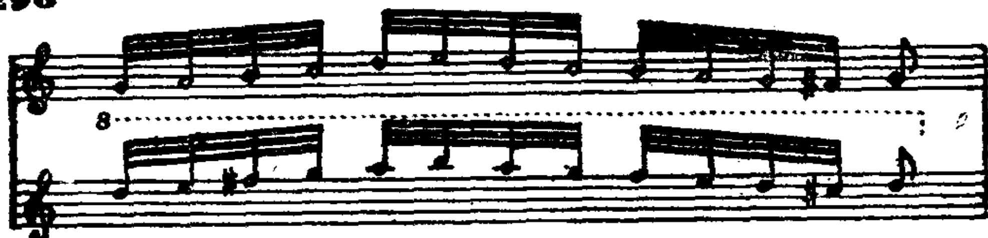
也可按另一种方式奏之，如：

295



在这种奏法之下，一切足以破坏發音流暢性的不方便的（快速度时）换弦"移"弓都消失了. 为了演奏所謂的虛泛音，所有的手指，特别是第一指，必須留在弦上. 塔尔貢斯基指出："在速度快的和短小的練習中，应用这种方法不仅能够奏各种大調音阶，而且也能够演奏任何一种其他的乐音序进. 此外，比通常应用泛音的奏法更用力压弦时可得出虛泛音的序列. 对于那些乐音序列来說，基础音是根本沒有必要的. 应用很快的速度时，可以自第四自然泛音起，在一根弦上奏出下列經过句：

296



由于上面已經証明了移弦的可能性（参看艾倫斯特練習曲中的"虛"音阶），这就更加扩大了"虛泛音"序进的可能性和意义"❶.

在个别情况下，可以用人工泛音来代替非常高的、發音不佳的乐音，如：

---

❶ 引自塔尔貢斯基的著作，第24–25頁.

泛音变换一覽表❶

发音	奏法				
	八度的泛音	五度的泛音	四度的泛音	三度的泛音	自然泛音

---

❶ 以这个一覽表为基础，可構成各种泛音

原
书
缺
页

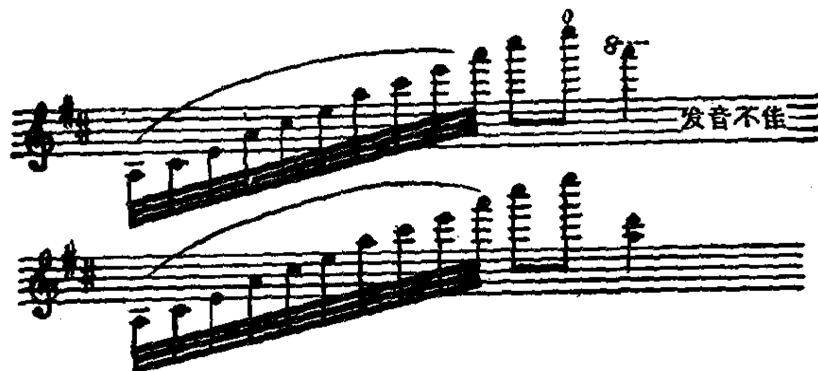
原书缺页

原书缺页

297 Allegro no troppo　　　　拉罗:《西班牙交响曲》,第一乐章.



柴科夫斯基:协奏曲,第一乐章(装飾乐段).



应用人工泛音时,能够显著地扩大各弦的音域:

298

維雨坦,第四协奏曲,第一乐章.

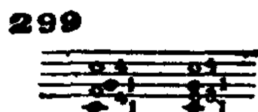


双泛音是在相隣兩弦上同时奏兩个自然泛音或兩个人工泛音,或者是在自然泛音与人工泛音相結合的条件下形成的.❷双泛音是小提琴演奏技术中最困难的一种.以某些泛音来代替另一些泛音的指法知識,从許多方面說,都可以减輕双泛音奏法的困难.

---

❷ 帕加尼尼在他的作品中首次將双泛音用于小提琴演奏实踐中.但是他只用术語Armonici把它們标注出来,而从不指明它們的奏法.正如塔尔貢斯基在他的著書中所正确指出那样,这种情況使帕加尼尼作品的演奏变得特别困难,使小提琴奏者要在揣測双泛音的奏法上花費很大的劳动.

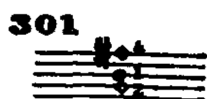
双泛音在小提琴音乐名作中仅仅出現了三度(大三度与小三度)和純五度的序进．純五度与小三度序进时的双泛音演奏技术比較簡單，因为基础音在这兩种場合中都是由一个手指在相隣二弦上奏出的，例如：



大三度的奏法則困难得多，因为兩个泛音的基础音形成了增五度音程，它必須用兩个手指演奏，这就造成了左手与手指位置的不方便，如：



在这种場合下，用自然泛音来代替某一人工泛音时就会得出更方便的指法，使演奏方法得到显著簡化，如：



我們在这一章中还远沒有將小提琴奏法中的运指手法的自然泛音与人工泛音的一切可能用法包括無余．但是以上所举，就足以証明各种泛音的运用能够將小提琴的色彩能力丰富到如何程度，它在極大的程度上扩大了小提琴表現力的資源，而在很多場合中又成为減輕演奏困难的一种重要手段．

第二十二章　等 音 变 换

等音变换是在許多場合中都能够便于选擇合理指法的一种重要手法．等音变换可以簡化記譜法，有时可便于了解乐音的音程相互关系，从而使演奏者获得对于那些乐音的把位位置的清晰与准确的概念．

例如，小提琴奏者在演奏下列乐音序进时，竟常常应用要求不自然的手指排列位置和使該乐音序进的發音准确的奏法發生困难的指法，如：



代替了它应用更自然的与合理的指法的奏法：



但是，这个片断如果是用等音变换写成的，那么就未必有人再想到用那类指法去演奏这些音了，如：



以等音变换为基础来选擇能够提供更自然的和音准稳定的手指排列位置的指法，可从下列各例中看出它的优越性：

305

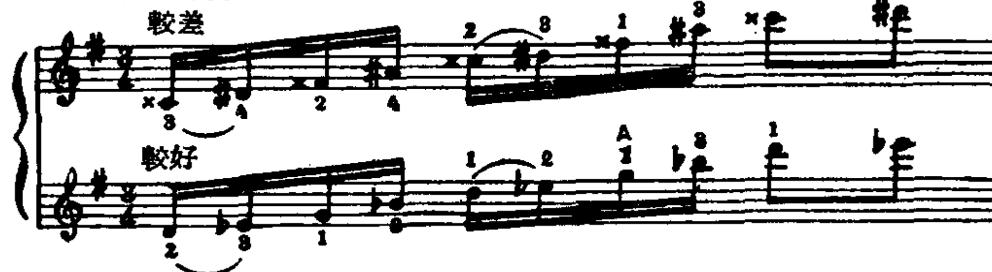
拉罗:《西班牙交响曲》,
第一乐章(杜兰版)

Allegro non troppo



比捷-薩拉薩特:《卡門》幻想曲.

Moderato



貝多芬:第七奏鳴曲,第二乐章.

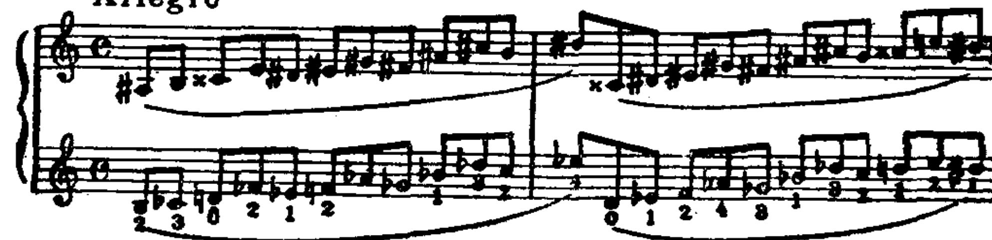
Adagio cantabile



阿連斯基和李亞浦諾夫协奏曲中的下列經过句的記譜法,观感上尤为复杂,妨碍了小提琴奏者去迅速确定指法的选擇. 等音变换却可以簡化記譜法,使它变得很明显,并使小提琴奏者有可能进行正确的选擇,如:

306 Allegro

阿連斯基:协奏曲.



李亚浦諾夫：协奏曲．



小提琴奏者在尙未获得相当有鍛煉的技能以前，在以对他来說还不習慣的等音变换为基础而选擇指法时，最初可能感到有些困难．但这是純屬心理上的因素，它的克服只不过需要作一定的各种稳定手法的練習与磨煉而已．

第二十三章　指法與音准

小提琴的正确音准在很大程度上决定于指法．不良的指法常常是發音不稳与不准的原因，甚至在技术方便的地方也是如此．它是这种不良指法所造成的左手与手指不方便的动作的結果．例如：

307　Allegro non troppo　貝多芬：协奏曲，第一乐章．

演奏不方便

上面这种需要从第二指向第一指进行伸展，然后第一指再从某一弦移至另一弦的指法，不能給手指提供支柱点，这也是發音不稳定的一种原因．下面这种指法：

308

第一指不动

它的优点在于：它可以避免第一指的不必要的移弦动作，为左手在該把位时的手指精确动作提供自然的支柱点，并促进更准确的發音．

然而發音不准的原因不仅仅是由于不良的指法．人所共知的那种事实，即小提琴奏者們在演奏某些作品的同一些地方的时候，会發生同样一些音准上的錯誤．其原因是上述那些地方，不仅在

技术上是困难的，而且也是不方便的．在演奏这类地方的时候，左手所必須进行的移动、跳进与伸展，都处在与乐器性能和手指的自然排列位置非常矛盾的狀态中，以致沒有一种指法能够完全消除这些困难，而且克服这些困难的各种努力也不能經常造成良好的結果．这就影响到音准的稳定性与准确性，同样也影响到發音．例如，克萊斯勒的《宣叙調与諧謔曲》中的下列地方，由于缺乏左手的支柱点，换把很快，空弦E的声音和手指的伸展位置等的緣故，以致音准方面非常困难．

309 Presto brillante

克萊斯勒：《宣叙調与諧謔曲》．

下方是克萊斯勒的指法．

下列各例中同样有許多困难与不方便的地方，因而它們的發音通常是不好的．

310 Allegro con brio

貝多芬：第七奏鳴曲，第一乐章．

Presto

貝多芬：《克萊俶奏鳴曲》，第一乐章．

許多現代音乐作品的音准正确的奏法的困难原因在于：小提琴奏者們的技术基础主要建筑在炫技性小提琴名著的研究上，这

种作品的和声貧乏是人所共知的．小提琴奏者們在很容易地克服了以主-屬音和声为基础的經过句的各种困难之后，在演奏全音音阶和双音、和弦以及和声連接的各种复杂組合时，又会遇到許多困难，这是很自然的事情．这里，問題当然主要不在于小提琴奏者的手指，因为他們的手指已有了充分的發展，而問題是在于他們的听覚，因为他們的听覚是完全用另一些乐音序进与結合培养和發展起来的，所以也就是說問題在于缺乏充分發达的听覚技术❶．合理指法的运用能够有助于練好准确的發音．合理指法的掌握，需要有許多特定的技术能力，这些特殊能力对于用其它各种指法所訓練出来的，也就是对于已習慣于手指在指板上的另一种排列方式与动作的小提琴奏者們来說，往往是不習慣的．

合理指法的自由掌握是意味着掌握左手的各种新动作，当然也意味着練好各种新的技术手法，这就要求有一定的改造，首先是要求改造小提琴奏者們已習慣于早先所学会的各种动作的心理．

正如莫斯特拉斯所正确指出的一样，他說："在每一場合下都及时弄清楚和准备好作为該音乐片断最有特征的指法的左手与手指的各种基本位置，在很大程度上可以帮助获得令人滿意的音准效果"❷．

在初学阶段毫無批判地接受各种指法时，就会使学生后来在应用各种新的合理指法时感到非常不方便．

因此，必須把手指在指板上的各种新动作和排列位置、各种音程的等音变換循序漸进地加到初学的練習里面去，并坚持应用通

---

❶ 参看費赫納的論文《現代音乐中的弓弦乐器的演奏技术》（載于《音乐学》論文集，第122頁，1929年，列宁格勒版）．

❷ 莫斯特拉斯著論《小提琴的音准》，莫斯科-列宁格勒版，1948年，第49頁．

常所避免的双数把位与半把位.

尼·魯宾斯坦所發表的关于从前很多鋼琴奏者中間存在着否定在黑鍵上使用拇指的态度的意見，是可說明这方面的問題. 他曾指出:“假如‘害怕’把拇指放在黑鍵上，那么在一切現代音乐节目的乐曲中必然要到处遇到很大困难(关于选擇指法方面). 所以应該尽可能早些“習慣”于黑鍵(即習慣于大胆地將拇指放在黑鍵上的指法)”❶.

在本書附录中举出一些应用了合理指法的各种主要的手指不同排列位置的練習.

❶ 引自台奧多尔·普菲費尔根据德文第四版編訂的汉斯·彪洛夫的講义(由布霍甫采夫注釋)，1896年，莫斯科版，第96頁.

第二十四章 作爲艺术表現手段的指法

小提琴是屬于可以任意改变乐音音准的所謂音准自由的乐器之列．音准自由是小提琴演奏表現的取之不尽的源泉，也是表現小提琴奏者的艺术个性的一种手段．阿薩菲耶夫所說的非常精彩的話可以完全适用于小提琴奏者們的演奏，他說：演奏艺术是音乐發音的創造过程❶．

阿薩菲耶夫的这种見解在加尔布佐夫的著作中找到了科学根据．苏联的科学研究家以不同的小提琴家們对同一作品的奏法的科学分析为基础，肯定了在那些小提琴家之間存在着因人而異的音准手法．他們借助于这种方法，旣不破坏作品的音律完整性，又根据他們固有的音乐感和音乐解釋而使各种音程个性化．这些音程，按它們的音程値来說，是各种各样的，以致他們所再現出来的音准只能說是“其次演奏的音准”．这种不可重复的音准，正如加尔布佐夫所断定的一样，是音乐听覚的可差性和演奏曲調时艺术家的“音准創造”相互作用的結果❷．

---

❶ 院士阿薩菲耶夫（Б.В.Асафьев）（Игорь Глебов）著《作为一种过程的音乐形式》．第二卷．《音調論》，莫斯科-列宁格勒版，1947年，第91頁．

❷ 加尔布佐夫著《音乐听覚的可差性》．1950年，莫斯科-列宁格勒版．根据莫斯特拉斯著《論小提琴的音准》一書所述．

抒情調（动听的歌唱性曲調）是小提琴演奏表现力的主要源泉．小提琴的优点（它的歌唱性）不仅有賴于右手的演奏技术（运弓——發音連貫、流暢、均勻），而且也决定于左手的技术（左手从某音向另一音的换把方法，乐音的連結）．

作为获得有表現力的小提琴演奏手段的各种指法，可以应用到怎样程度的問題，是和小提琴教学法最有爭論的問題中的一个，即关于級进滑音的艺术意义及其应遵循的奏法問題有密切关联的．

在抒情調中的指法选擇与級进滑音的应用可能性之間所存在的紧密关系，以及指法在抒情調中因此所具有的意义，都使得有必要探討小提琴奏者所掌握的左手技术的这些最本質的音乐表現手段．

这些手段基本上决定于小提琴的自由音准，它能够借助于下述各种离开平均律的艺术手法而多种多样地改变音色：

1．改变音程值．

2．以手指或手腕的摆动速度为依据的顫指的方式，以及摆动的幅度．

3．在很大程度上与指法有关的級进滑音或滑音的手法．

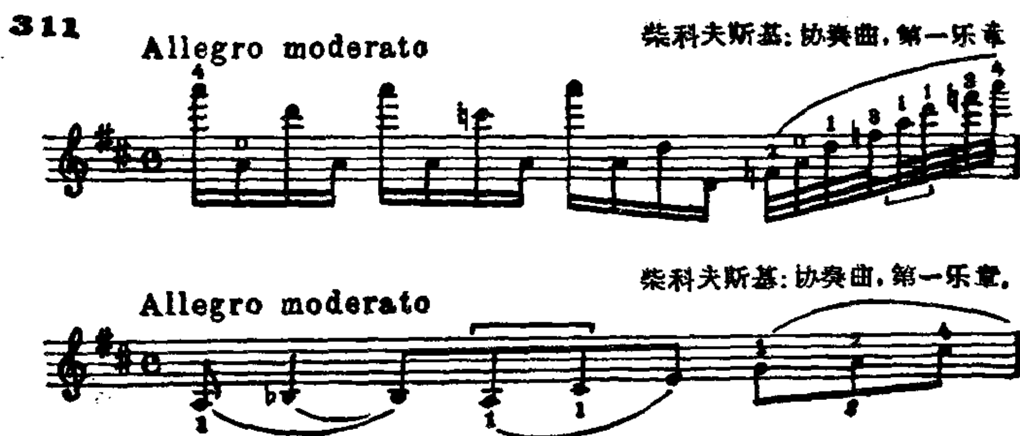
最后，在論"把位"一章中，我們也曾談到过关于在不同琴弦上演奏同一音高的乐音的可能性問題．这个与小提琴的自由音准并無直接关系的純运指手法，同样也可用来丰富小提琴的發音色彩．

在小提琴演奏中应用級进滑音手法的可能性与必要性，以及作为获得有表現力的奏法的一种手段的級进滑音的巨大意义，都是絲毫無可怀疑的．这不仅是为最卓越的小提琴家的一切艺术演奏实踐所肯定，而且也由許多苏联的科学研究家的科学著作所証

实．在一本以分析小提琴家的演奏录音为基础的关于研究音乐演奏的音准实踐的著作中，曾作出了与我們所探討的問題直接有关的許多科学結論．

該書著者写道："在曲調中，除去作曲家所写的許多乐音之外，还有許多銜接点——从某音向另某一音的过渡，当然，那些过渡所佔的时間很短(一般約为0.05秒至0.02秒)．那些过渡或者表現为迅速升高或降低的音，或者是表現为充滿噪音性質的音响的某些休止．在演奏音乐作品时，我們不会發覚这些过渡，不能把它們当作單独的曲調因素来理解．那些过渡，自然应該屬于曲調演奏因素之內，但是不应把某音至某音的过渡方式(过渡的时間，不包括級进滑音与跳进等)夸大其詞地說成是与前述音程的改变或在后面將要談到的顫指方式一样，也說成是最重要的艺术表現手段之一"．❶

通常是把級进滑音理解为一音向另一音的滑进．在小提琴演奏实踐中，采用兩种滑进方式．例如：



上面第一个例子中的滑进是换把所必需的輔助手法；第二例

❶ 拉比諾維奇(А.В.Рабинович)著《曲調分析的示波法》．莫斯科-列宁格勒版，1932年，第29頁．

中的滑进是增加表現力的手段．因而这兩种滑进的性質与演奏方法就有本質上的差異．第一例中，滑指进行得愈迅速愈不令人發覚愈好（这是所有小提琴奏者必备的条件）．第二例中，根据演奏者个人的趣味，滑指可以进行得很快或很慢，或甚至完全不用．

弗列什在他的《小提琴演奏艺术》中考慮到了这种差別，提出确定下述更为正确的术語，即：迅速的滑指（在技巧性的經过句中）叫做級进滑音（gLissando）；有表現力的、較慢的滑指（在抒情調中）叫做滑音（Portamento）．

这样的划分法在很大程度上是与这些过渡方式的不同性質相符合的，而且也强調出器乐抒情曲中的滑音与声乐演唱中的人声的滑音之間所存在的关联．

富有表現力的滑指——滑音的問題，比輔助手法的迅速滑指——級进滑音的問題复杂得多．

滑音是一种緩慢的过渡，緩慢的滑指．作为兩个乐音的有表現力的与如歌般的結合手段的滑音的运用，是因人而異的，但它并不是随时随地都可以使用的．滑音必須与所奏乐曲或其某一片断的音乐內容經常保持最紧密的联系．它必須能够增加該乐句中最重要的一些乐音的表現力与强調出它們的作用．

我們在前面引用的貝利奥的指法定义中已經指出："每个演奏能手所用的歌唱性地方的指法都有很强的表現方法，它能够帮助把許多乐音連成一气并模仿委婉的人声．指法在所有演奏者的手中是多种多样的，这要看他們感情激动的程度如何而定；但濫用指法时，对許多演奏者来說，指法也是一种障碍物，它很容易变为缺点"（着重点系本書著者所加）．

貝利奥在指出"选擇歌唱性地方的指法"时如果濫用指法，"很

容易变为缺点"，是指濫用滑音的手法.

事实上下列几种滑音都是可能的:



例 1 中，由按头一个音的手指进行滑指，用另一手指按后面的較高的音.

例 2 中，基本上是由奏高音的手指进行滑指.

例 3 中，由同一个手指进行滑指并演奏这前后两个乐音.

就艺术方面說，各种不同的滑音奏法的运用可能性，完全决定于該音乐片断的艺术处理与演奏者的个人爱好，因为每一种滑音奏法都能賦予發音以独特的色彩. 因而小提琴奏者在应用这一种或另一种滑音奏法时，就能够使同一个乐句获得各种不同的發音色彩.

上面的第一种滑音奏法，是由与第一个音符相連結在一起的手指进行滑指，然后立刻(沒有預备)用另一手指奏后面的較高的音符. 这种奏法使發音获得鮮明、肯定的、似乎是客观的色彩.

第二种奏法，滑指(基本上是用同一手指进行的)同最末的音符結合在一起，这时最末一音不是立即奏出，而是逐漸靠近(滑向)該音的. 这种奏法使發音具有較有感情的、柔和的、似乎是主观的色彩.

第三种是借助于同一手指的滑动动作来建立二音之間的毫無間断的(直接的)联系的奏法，它使發音获得特殊的表現力，获得接近于人声的滑音表現力.

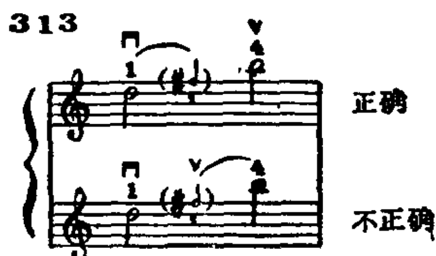
各乐音的如歌般的連接的艺术，在于这三种滑音奏法的艺术結合与变化. 在这种情况下所获得的無限精微的發音色彩，有时

使这几种奏法之間的界限变得不明确.

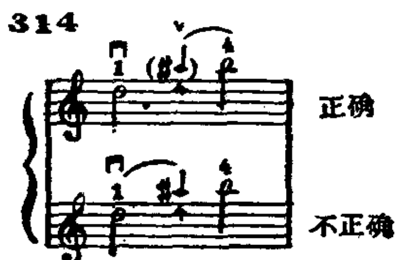
应該注意到滑音是否是在一弓內(卽連弓)进行的,是否是与换弓同时进行的,同时还应注意到演奏滑音时 各种 运弓方式的意义.

应用各种單独的弓法时,滑音(在各种不同的滑音奏 法之 下)必須与换弓相吻合. 在这几种情况下必須注意下述各点:

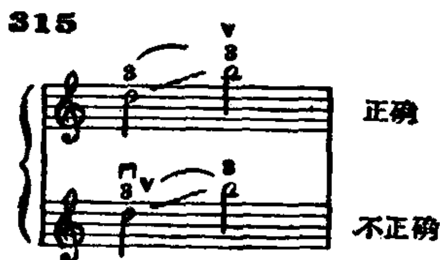
用第一种滑音奏法,换弓必須与高音(在輔助音符 之 后)相吻合:



第二种滑音奏法,相反地,須在新的弓法上演奏輔助音符, 而且整个滑指过程都是在新的弓法上进行:



第三种奏法与第一种相同,在演奏第一音的弓法上进行滑指:



連弓时向空弦音进行的滑音奏法如下:



分别的弓法时如下:



下行的滑音奏法如下:

1.在一根琴弦上:





2.在兩根琴弦上:





用各种重音弓法强調的滑音,可使抒情調具有朗誦的性質.克莱斯勒所用的滑音在这方面是極有特征的,他的各种滑音当时曾引起热烈的仿效.克莱斯勒在抒情調中的滑音主要是建立在同一手指的滑进上.他的滑音的性質不是平稳与流暢的,而是一方面用左手指下按,一方面在进行滑指的音符上用独特的重音弓法来加以强調的.克莱斯勒的滑音不是古典的滑音(兩个乐音的流暢的連結方法),而是一种充滿热情的重音,是有些昂揚的和造作的性質.例如:

320

巴赫-克莱斯勒：壮板(Grave)

Grave



Allegretto

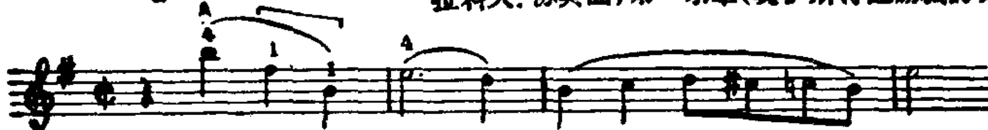
陶森：搖籃曲。



奥伊斯特拉赫的滑音完全是另一种性質，在抒情調中应用流暢的下行的滑音是他的典型特征．下行的滑音使他的演奏获得了独特的、抒情的、由衷的性質．例如：

321 Allegro

拉科夫：协奏曲，第一乐章(奥伊斯特拉赫編訂)



拉科夫：协奏曲，第一乐章。



Vivace giocoso

卡巴列夫斯基：协奏曲，第三乐章。



Largo ma non tanto

巴赫：两支小提琴用的协奏曲，第二乐章。



如今都抱着这样一种見解，即：不可在近距离中連續上行或下行应用好几次滑音❶．例如：

322 萧邦-薩拉薩特：夜曲．



同样也不希望連續数次应用同一手指所进行的滑音，固然也应指出：十九世紀上半叶曾有許多著名的小提琴家（如帕加尼尼、斯波尔、李沃夫等）常連續数次使用同一手指所进行的滑音．如：

323 Adagio 斯波尔：第十协奏曲，第二乐章．



李沃夫：第五随想曲．

一如我們已經指出一样，滑音的运用完全是屬于音乐作品的艺术处理与演奏風格領域的問題．如果在小提琴奏法的純技术問題中有所謂正确奏法的比較客观的原則指示，而这种指示的来源是由于综合了小提琴演奏技术長期發展的結果，那也不能同样来說明純屬美学領域的艺术处理問題．

每个时代的音乐艺术都是由社会条件所决定的，都創立与运

324 席瑪諾夫斯基：协奏曲．



❶ 当然，这里不是指那些由作曲家們自己指定这样作的場合．例如：

用自己所固有的各种表現手段．現代的音乐演奏艺术，在感到需要各种新的、与从前各时代的音乐演奏中所固有的那些表現手段有很多不同的手段之后，就逐漸將这些新的有艺术作用的手段应用到演奏实踐里面去，而这些新的艺术手段，都是小提琴奏者們必須加以仔細研究的。

抒情曲的指法

作为一种艺术表現手段的抒情曲中的指法，与乐句处理有着密不可分的联系．曲調內容所要求的乐句的严整性、音色和發音的性質，应該首先对抒情曲中的指法选擇起指导作用．每一个眞正有艺术性的乐句，都要求有完美的演奏．乐句处理的技术方面主要是在于正确地运弓与正确地分配弓子的長度，以及选擇与該乐句的节奏和力度相符合的合理的指法．不正确的指法，同不正确的弓法一样，也会破坏乐句的艺术处理的严整性，并造成对所奏作品的乐思的歪曲．

在技巧性的地方需要注意能够帮助克服各种换把、跳进与伸展的迅速变换的各种指法所帶来的舒适和便利，而在抒情曲中(較慢的速度)，为了發音的表現力起見，可以允許应用多次換把的指法．因此，适合于慢速度的抒情曲的指法，在用快速度演奏这个片断时这种指法也可能不再合适了．如:

325

門德尔松-巴尔托尔第：协奏曲、第二乐章。



指法与音响

小提琴的声音是它的琴弦的声音．四根琴弦不仅各自具有自己所固有的独特音色，并且在它們的不同音区中也具有各种各样的不同色彩．因此:

（1）琴弦的选择必須符合于曲調的特征和曲調所要求的力度变化．例如:



在上例中，D弦弱奏时的音色比A弦的开朗的与更强烈的声音更适合于这个曲調的特性．

（2）为曲調乐句选擇指法时必須努力保持音色的統一，应尽可能地在一根弦上演奏这种乐句．如:

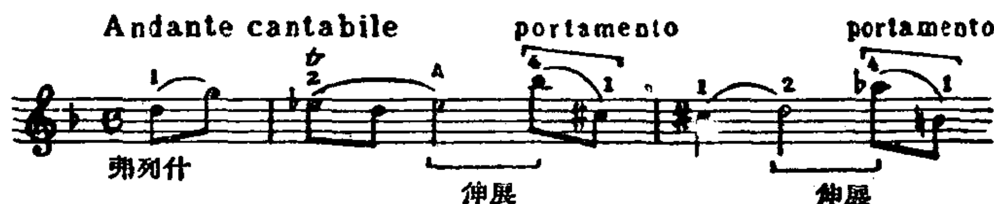


在这类場合中，换弦应与該曲調的总的結構相协調．例如:



（3）曲調片断的乐思常常要求在該处避免不必要的滑音而要求应用手指的伸展:

329. 那尔第尼：e小調协奏曲，第二乐章。



在上例中，从低音向很高的音进行的滑音是不合邏輯的，它会破坏乐句的乐思。

(4)必須避免使用毫無根据的、足以破坏曲調乐句的乐思的滑音。如：

330 貝多芬：协奏曲，第一乐章。

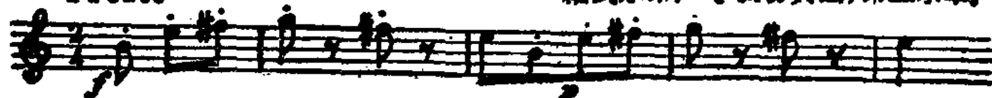
Allegro non troppo



(5)同一曲調乐句反复时，常常發生力度的与指法的变化，这种变化多半表現在換弦上，重复的乐句在另一弦上演奏。这种情况是由于必須使反复的片断的發音具有很大的多样性和强調該片断的重要性所决定的。例如：

331

Presto 維瓦尔第：a小調协奏曲，第三乐章。



Larghetto affetuoso 塔蒂尼：《魔鬼的顫音》，第一乐章。



Adagio cantabile 貝多芬：F大調浪漫曲。



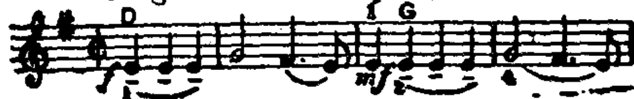
柴科夫斯基：协奏曲，第二乐章。

Andante



門德尔松-巴尔托尔第：协奏曲，第一乐章。

Allegro molto appassionato

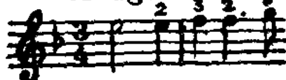


（6）曲調中音高相同的乐音反复时，应在該音上变换手指，以便改变它的音色和增加它的表現力：

332

柯列里：《福里亚舞曲》。

Adagio



門德尔松-巴尔托尔第：协奏曲，第一乐章。

Allegro, molto appassionato



門德尔松-巴尔托尔第：协奏曲，第二乐章。

Andante



蕭邦-薩拉薩特：夜曲。

Andante



古諾-維尼亚夫斯基：《浮士德》幻想曲。

Andante ma non troppo



格拉祖諾夫：协奏曲。

Moderato

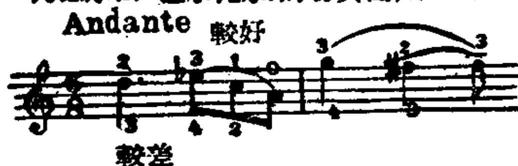


（7）在抒情曲中，第四指的运用应該是有限制的，因为它(a)在非常高的把位中，(b)在要求有很大的發音力量与响亮性（特别是在G弦上）的地方，不能經常形成飽滿的声音．在某些場合中应

用第四指时音响較差的原因是：(a)第四指的生理上的軟弱無力，(b)顫指幅度的局限性，及其(c)在高把位中的不稳定性．例如：

333

門德尔松-巴尔托尔第：协奏曲；第二乐章。



門德尔松-巴尔托尔第：协奏曲，第一乐章。



拉罗：《西班牙交响曲》，第四乐章。



萧邦-維尔黑尔米：夜曲。



萧邦-維尔黑尔米：夜曲。



巴赫：詠叹調。



門德尔松-巴尔托尔第：协奏曲，第二乐章。



勃拉姆斯：协奏曲，第一乐章。



克萊斯勒在标注富有表現力的歌唱性地方的指法时避开第四指，而以滑动其它某一手指的指法来代替它．例如：

334　　菲·巴赫-克萊斯勒：壮板。



菲·巴赫-克萊斯勒：壮板。



（8）在第二十章中，我們已經探討了小提琴演奏法中自然泛音的各种用法的可能性．各种不同音組的自然泛音（主要是e、a、d、g）在抒情調中的运用，特别是当它們与極弱、弱、中强等力度变化中的滑音手法相結合时，能够使抒情調获得有表現力的、柔和的音响．那些自然泛音可以用于下列場合：

（a）在乐思要求有較柔和的感覚与透明的音响的乐句中．如：

335

巴赫：g小調奏鳴曲。

Adagio



巴赫：a小調奏鳴曲。

Grave



巴赫：恰空舞曲。



巴赫：E大調协奏曲，第二乐章。

Adagio



貝多芬：协奏曲，第二乐章。

Larghetto



Allegro molto appassionato

門德尔松-巴尔托尔第:协奏曲,第一乐章。



門德尔松-巴尔托尔第:协奏曲,第二乐章。

Andante



勃拉姆斯:协奏曲,第一乐章。

Allegro non troppo



柴科夫斯基:协奏曲,第二乐章。

Andante



(b)在性質优美的地方,如:

336

庫泊兰-克莱斯勒:《装腔作势的女人》。

Allegretto con spirito



包开里尼-克莱斯勒:小快板。

Allegretto



結　束　語

演奏者的各种表現手段主要地都决定于他的各种艺术意圖．就这方面來說，小提琴奏者的演奏技术也不能脫离他的艺术处理．各种發音手法、顫指的方式、各种弓法的性質、乐句处理以及指法等等，所有这些多种多样的音乐演奏表現手段和它們的运用，完全决定于演奏的風格．

可以作为音乐演奏風格特征的就是它所固有的一种似乎形成了該演奏風格的演奏技术的各种技术手法的綜合．由艺术前提所决定的各种技术前提，沒有絕对的作用，也就是說，只有相对的作用．

在某一演奏風格范圍內有艺术性的东西，在另一演奏風格范圍內可能变为非艺术性的与不适宜的东西．因此，小提奏指法的选擇，是为各小提琴奏者的总的演奏風格——他的艺术“信条”所决定的．

所以，应該把本書看作是能够帮助小提琴奏者在总的指法选擇問題中确定方向的指南，而决不可看作是各种普遍原理与固定原則的彙集．

在評論本書著者認为在小提琴演奏技术的历史發展中已变为陈旧的那些运指手法，以及在揭示从前估价不足的某些因素时，著者的許多肯定的艺术見解与信念不能不找出自己的表达方法．这

就不能不促使規定运指手法系統化的一般原理原則并建立与古老的技术和傳統有很多不同的各种合理指法的体系.

在研究各种乐器演奏技术的历史發展过程时,可以發現一种逐漸簡化演奏技术手法的非常明显的趋势.音乐史提供了許許多多的这种簡化的例子,由于这种簡化的結果,扩大了的各种演奏技术手段的領域在作曲家与演奏家面前就开辟了許多新的艺术可能性.

从簡化演奏技术的观点研究各种小提琴运指手法發展的簡化趋向时,可以看出:这些簡化在于消除左手的各种多余动作,它們都是以那些在小提琴教学中沒有获得充分發展的技术手法的运用为先决条件的,那就是:使第四指获得最大限度的运用的手指密集排列位置与半把位,各把位的四度——五度音程范圍的应用,以及各种双数把位的运用.以这些技术手法为基础的合理的指法,是左手演奏技术的新的重要財富,它是小提琴艺术發展的現阶段的特征.

假如說小提琴演奏的發音与弓法变化的各种要素是与右手技术有紧密关联的,那么演奏中的音色变化則主要是以左手技术为基础,左手技术就是:顫指方式以及同指法选擇有关的"滑音"和換把的手法.

作为艺术演奏的要素的指法,是同發音不能分割的.因此,不同的指法就意味着不同的發音.

通过小提琴發音的一切丰富表現来揭示音乐作品的思想感情內容,是摆在小提琴演奏者面前最主要的課題之一.

附录：手指密集排列位置的練習*

第一把位 第二把位 第三把位 等

第一把位 第二把位 第三把位 等

*这些練習引自 E. Berthoud "Das kunstgerechte Studium des Geigerspiels"（1910年）

等

等

等

等

等

D和G 等

等

"小提琴奏者的操練" 困难指法的練習

列奥耶尔。

Moderato